AUDIOVISUAL TRANSLATION STUDIES



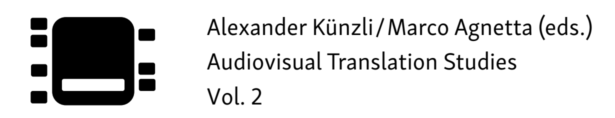
Handbuch Audiovisuelle Translation

Arbeitsmittel für Wissenschaft, Studium, Praxis

Alexander Künzli / Klaus Kaindl (Hg.)

Frank & Timme

Alexander Künzli / Klaus Kaindl (Hg.)
Handbuch Audiovisuelle Translation



Alexander Künzli / Marco Agnetta (eds.)
Audiovisual Translation Studies
Vol. 2

Alexander Künzli / Klaus Kaindl (Hg.)

Handbuch Audiovisuelle Translation

Arbeitsmittel für Wissenschaft, Studium, Praxis



Umschlagabbildung: © fergregory – stock.adobe.com

Die Open-Access-Stellung des Bandes erfolgt mit freundlicher Unterstützung des Fonds d'aide à la publication en Open Access der Universität Genf.



ISBN 978-3-7329-8955-3
ISSN 2702-9476
DOI 10.26530/20.500.12657/76587

Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2024.

Herstellung durch Frank & Timme GmbH,
Wittelsbacherstraße 27a, 10707 Berlin.
Printed in Germany.
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

Inhaltsverzeichnis

TEIL 2:
FORMEN DER AVT

Teil 3:
Institutionelle Aspekte

Teil 4:
Methodische Zugänge

Teil 5:
Zentrale Themen in der AVT

Abkürzungsverzeichnis

AD – Audiodeskription
ADEM – Audiodeskriptions-Entwicklungsmodell
AOI – Areas of Interest
AR (z. B. in AR-Brille) – Augmented Reality
AS – Ausgangssprache
ASR – Automatische Spracherkennung (Automatic speech recognition)
AT – Ausgangstext
AV (wie in AV-Medien, -Inhalte) – Audiovisuell
AVT/AVÜ – Audiovisuelle Translation/Übersetzung
AVTE – Audiovisual Translators Europe (The European Federation of Audiovisual Translators)
AVÜ – AudioVisuelle Übersetzer*innen e.V.
BCI – Brain-Computer-Interfaces
BE – Bilderkennung
BehiG – Behindertengleichstellungsgesetz
BFSG – Barrierefreiheitsstärkungsgesetz
BG – Bildgenerierung
BGG – Behindertengleichstellungsgesetz
BGStG – Bundesgleichstellungsgesetz
BITV – Barrierefreie Informationstechnik-Verordnung
BSD – Bundesverband Synchronregie und Dialogbuch e.V.
BVDSP – Bundesverband Deutscher Synchronproduzenten e.V.
BzB – Bild-zu-Bild (Bildmanipulation)
CCSL – Combined continuity and spotting list
CLT – Cognitive Load Theory
DACH (-Staaten, -Region) – Deutschland, Österreich und die Schweiz
DGS – Deutsche Gebärdensprache
DIY – Do it yourself
DSGS – Deutschschweizerische Gebärdensprache

EAA – European Accessibility Act
EBU – European Broadcasting Union
EEG – Elektroenzephalographie
ESIST – European Association for Studies in Screen Translation
ET – Eye-Tracking
fMRT – Funktionale Magnetresonanztomographie
GER – Gemeinsamer Europäischer Referenzrahmen für Sprachen
GG – Grundgesetz
GVR – Gemeinsame Vergütungsregeln
HMD – Head-mounted-Displays
IKT – Informations- und Kommunikationstechnologien
ImAC – Immersive Accessibility
IR – Immersive Realitäten
IT – Informationstechnik
KHM – Kunsthistorisches Museum in Wien
KI – Künstliche Intelligenz
LED (z. B. in LED-Leiste, -Bildschirm) – Lichtemittierende Diode
LSP – Language Service Providers
LTM – Langzeitgedächtnis, long-term memory
LvS – Learning via Subtitling
MILF – Multimodal integrated-language framework
MÜ – Maschinelle Übersetzung
NAP – Nationale Aktionspläne
NMÜ – Neuronale maschinelle (Text-)Übersetzung
ÖGS – Österreichische Gebärdensprache
ÖGSDV – Österreichischer Gebärdensprach-Dolmetscher:innen- und Übersetzer:innen Verband
ORF – Österreichischer Rundfunk
ÖSB – Österreichischer Schwerhörigenbund
PE – Post-Editing
RNT – Royal National Theater
SDH – Untertitelung für Personen mit Hörbehinderung (Subtitling for the Deaf and Hard of Hearing)
SE – Spracherkennung

SFX – Spezialeffekt
SG – Sprachgenerierung
SRF, RSI, RTR, RTS – SRF – Schweizer Radio und Fernsehen, RSI – Radiotelevisione Svizzera, RTR – Radiotelevisiun Svizra Rumantscha, RTS – Radio Télévision Suisse
SRG SSR – Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft / Société suisse de radiodiffusion et télévision / Società svizzera di radiotelevisione / Societad svizra da radio e televisiun
STM – Kurzzeitgedächtnis (Short-term memory)
SzS – Sprache-zu-Sprache (Direktübersetzung gesprochener Sprache)
TG – Textgenerierung
TM – Translation Memory
TTS – Text-to-speech-Systeme
TzT – Ton-zu-Ton
UN-BRK – UN-Behindertenrechtskonvention
ÜT – Übertitel(ung)
UT – Untertitel(ung)
VdÜ – Verband deutschsprachiger Übersetzer/innen literarischer und wissenschaftlicher Werke e.V.
VOÜ – Voice-over-Übersetzung
VR – Virtuelle Realität
W3C – World Wide Web Consortium
WCAG – Web Content Accessibility Guidelines
WM – Arbeitsgedächtnis (Working memory)
ZS – Zielsprache
ZT – Zieltext

Alexander Künzli und Klaus Kaindl

Einleitung

1 Kontext

Die Audiovisuelle Translation (AVT) ist eines der am schnellsten wachsenden Forschungsfelder in der Übersetzungswissenschaft. Angesichts der Vielfalt der Translationsformen in diesem Bereich, der damit verbundenen Herausforderungen für Translatorinnen und Translatoren und der unterschiedlichen theoretischen und methodischen Probleme und Möglichkeiten ist es nicht einfach, den Überblick zu behalten. Wenn ein Forschungsbereich eine gewisse Größe erreicht hat, ist es daher sinnvoll und nützlich, diesen in strukturierter Form darzustellen. Handbücher sind hierfür eine wertvolle Ressource. Seit einigen Jahren erleben diese einen wahren Boom in der Translationswissenschaft – allerdings vorrangig im englischsprachigen Raum. Im deutschsprachigen Raum gibt es bis auf den frühen Band *Handbuch Translation*[1], in dem zwei konkret auf die AVT bezogene kurze Artikel, einer zur Unter-/Übertitelung und einer zur Synchronisation, erschienen sind, kaum derartige Werke und vor allem keines zur AVT. Das Thema ist jedoch nicht nur aus gesellschaftlicher Sicht – Stichwort Barrierefreiheit – wichtig, sondern auch ein fester Bestandteil in der Ausbildung und auch in der deutschsprachigen Forschungslandschaft längst etabliert. Dass mit dem vorliegenden Handbuch ein Manko bestehender anderssprachiger Überblickswerke zur AVT behoben werden soll, nämlich der fehlende Bezug auf den deutschsprachigen Raum, bedeutet natürlich nicht, dass dafür die internationale Forschung und Praxis vernachlässigt wird.

1 Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans G. / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter A. [Hrsg.] (1999): *Handbuch Translation* (2. Auflage). Tübingen: Stauffenburg.

2 Zielsetzungen und intendierte Leserschaft

Das Handbuch AVT ist als Hilfsmittel für Wissenschaft, Studium und Praxis konzipiert. Es gibt einen Überblick über die wichtigsten Formen, Konzepte, theoretischen Ansätze, Methoden und Themen der audiovisuellen Translation und ist das Ergebnis einer Kooperation mit 30 Fachspezialistinnen und Fachspezialisten aus acht europäischen Ländern, die Forschung, Lehre und das Praxisfeld Audiovisuelle Translation, in institutionellen wie auch freiberuflichen Settings, vertreten. Die Autorinnen und Autoren referieren den Forschungsstand, formulieren Forschungsdesiderate und geben Impulse für mögliche weiterführende Arbeiten. Kontexte, Erfahrungen und Erkenntnisse mit Relevanz für den DACH-Raum werden, wo angebracht, besonders berücksichtigt. Das Handbuch möchte dadurch auch einen Beitrag zur Konsolidierung der audiovisuellen Translationsforschung im deutschsprachigen Raum leisten. Es bietet aber auch Forscherinnen und Forschern, die sich mit audiovisueller Kommunikation nicht in erster Linie aus translationswissenschaftlicher Perspektive, sondern im Kontext anderer Fachdisziplinen beschäftigen, eine Bestandsaufnahme der in der AVT gewonnenen Erkenntnisse. Beispiele sind die Kommunikationswissenschaft, Medienwissenschaft, Linguistik, Literaturwissenschaft, Kulturwissenschaft, darstellende Kunst oder der Fremdsprachenunterricht.

Auch im deutschsprachigen Raum gibt es inzwischen an vielen Standorten Studiengänge, die sich vollständig der Audiovisuellen Translation widmen oder in denen die AVT eine Spezialisierungsmöglichkeit auf BA- oder MA-Stufe darstellt. Parallel dazu haben sich eine Reihe anderer einschlägiger Ausbildungsformate etabliert, wie die an Universitäten oder von Berufsverbänden organisierten AVT-Weiterbildungsangebote für Übersetzerinnen und Übersetzer. Diese Entwicklung ist das Ergebnis der steigenden gesellschaftlichen Relevanz audiovisueller Kommunikation und des damit verbundenen steigenden Übersetzungsvolumens. Den Teilnehmenden, Studierenden und Lehrenden in diesen Ausbildungen und Studiengängen möchte das Handbuch als Nachschlagewerk und Hilfsmittel sowie als Inspiration für die während eines Studiums zu verfassenden Qualifikationsarbeiten dienen. Studieninteressierten sowie Studienanfängerinnen und -anfängern vermittelt das Handbuch einen

ersten Überblick über die Themenvielfalt der AVT. Fortgeschrittenen Studierenden bietet es Orientierungshilfe bei der Wahl von Schwerpunktsetzungen. Von Nutzen ist das Handbuch im Sinne einer Sekundärquelle aber auch den Lehrenden selbst. Sie finden darin eine strukturierte Übersicht über die inhaltlichen Zusammenhänge, die als Ausgangspunkt einer vertieften Auseinandersetzung mit ausgewählten Primärtexten im Unterricht genutzt werden kann.

Last but not least ist die Audiovisuelle Translation mittlerweile ein sehr diversifiziertes Arbeitsfeld geworden. Das Handbuch richtet sich deshalb auch an alle in der Praxis tätigen interessierten Personen, die sich in Unternehmen und Organisationen, aber auch als freiberufliche Sprachdienstleisterinnen und Sprachdienstleister mit Fragen und Herausforderungen der Audiovisuellen Translation auseinandersetzen bzw. in Zukunft vermehrt auseinandersetzen müssen. Sie alle finden in diesem Handbuch theoretische und anwendungsorientierte Einblicke, Anregungen und mögliche Lösungsansätze. Da die Autorinnen und Autoren in ihren Artikeln gängige Praktiken kritisch reflektieren, möchte das Handbuch auch einen Beitrag zur weiteren Professionalisierung der Branche leisten.

3 Gegenstandsbereiche

Audiovisuelle Translation ist ein komplexes Konzept. Wenn auch das Handbuch den Anspruch hat, den Kenntnisstand möglichst umfassend darzustellen, musste in Bezug auf die zu behandelnden Themen eine Auswahl getroffen werden. Diese orientiert sich an den zwei Konzepten, die dieser Wissenschaftsdisziplin zugrunde liegen: die Übersetzung bzw. Verdolmetschung eines Texts, der Elemente verschiedener Zeichensysteme umfasst.

Audiovisuelle Texte kombinieren nach Holly[2] „zwei Kanäle der physikalischen Übermittelung, den optischen und den akustischen, denen zwei Sinnes-Wahrnehmungssysteme entsprechen, der visuelle und der auditive (‚Modes'). Die beiden Kanäle oder Wahrnehmungssysteme sind die Bahnen für mehrere Zeichensysteme (‚Codes'), optisch-visuell bzw. akustisch/audi-

2 Holly, Werner (2004): *Fernsehen.* Tübingen: Niemeyer. S. 39.

tiv operierende." Zu den visuellen Zeichen gehören bildliche und schriftliche Elemente, während die akustischen Zeichen verbale (Sprechsprache) und nonverbale (Geräusche, Musik) Codes umfassen. Das Handbuch informiert ausschließlich über Aspekte im Zusammenhang mit Texten, die verschiedene Zeichensysteme zu einem Gesamtkomplex verbinden. Praktiken wie die Übersetzung von Drehbüchern oder Libretti werden nicht berücksichtigt, da diese Texte auf verbale Zeichen fokussieren. Bimodal, multikodal bzw. audiovisuell werden sie erst nach der Übersetzungsphase, in der Rezeption durch das Zielpublikum. Dies bedeutet nicht, dass Fragen und Probleme, die sich bei monomodal dargebotenen Texten stellen, nicht ähnlich gelagert sein können. Fakt ist jedoch, dass sich bei der Translation bimodaler Texte Herausforderungen insbesondere zeiträumlicher Natur ergeben, die sich in diesem Ausmaß bzw. in dieser Weise weder für die Textübersetzung noch das Dolmetschen stellen.

Darüber hinaus werden in diesem Handbuch Praktiken berücksichtigt, bei denen eine Translation – als Oberbegriff für Übersetzen und Dolmetschen – im Sinne von Jakobson[3] stattfindet. Dieser Transfer kann intralingualer, interlingualer oder intersemiotischer Natur sein. Ein Beispiel für die *intralinguale* (d. h. innerhalb einer Sprache stattfindende) audiovisuelle Translation ist die standarddeutsche Untertitelung von Dialektproduktionen im österreichischen und Deutschschweizer Fernsehen. Eine *interlinguale* audiovisuelle Translation liegt bei der Verdolmetschung einer an einem Filmfestival in Deutschland gezeigten US-amerikanischen Produktion ins Deutsche vor. Ein Beispiel für die *intersemiotische* audiovisuelle Translation ist die Live-Audiodeskription einer Theateraufführung, in der relevante visuelle, überwiegend nonverbale Informationen für Menschen mit Sehbehinderung akustisch verbal beschrieben werden. Einigkeit besteht darüber, dass diese Kategorisierung nicht trennscharf sein kann, sondern im Sinne eines Kontinuums mit fließenden Übergängen zu verstehen ist. So weist das intralinguale Respeaking im Fernsehen, das neben der Verschriftung von Sprechsprache für Menschen mit Hörbehinderung Informationen zu Geräuschen und Musik bietet, Anteile auf, die einen Zeichensystemwechsel repräsentieren. Darüber hinaus gibt es Transferformen,

3 Jakobson, Roman (1959): „On Linguistic Aspects of Translation". In: Brower, Reuben [Hrsg.]: *On Translation*. Cambridge, MA: Harvard University Press. S. 232–239.

wie Sprachversionsfilme, die die Dreiteilung von Jakobson in Frage stellen können – auch diese werden im vorliegenden Band berücksichtigt. Was hier deutlich wird, ist, dass die Audiovisuelle Translation eine große Bandbreite von Praktiken umfasst, die der Überwindung sprachlich-kultureller Barrieren einerseits und sensorischer Barrieren andererseits dienen.

4 Aufbau

Das Buch ist in fünf Abschnitte mit insgesamt 33 Artikeln gegliedert, die in Form eines Top-down-Ansatzes einen Überblick über allgemeine, theoretische Fragen bis hin zu konkreten Einzelphänomenen und Themen geben. Teil 1, „Theoretische und disziplinäre Zugänge zur AVT", situiert den Gegenstand in sieben Beiträgen in der Forschungslandschaft, beleuchtet das Thema aus wissenschaftstheoretischer und textologischer Sicht und stellt verschiedene Forschungszugänge vor, die von linguistischen über kognitionswissenschaftliche, filmnarratologische und soziologische Perspektiven bis hin zu Fragen der Barrierefreiheit reichen.

Danach wird in Teil 2, „Formen der AVT", das Feld im Hinblick auf die verschiedenen translatorischen Phänomene ausdifferenziert. In insgesamt neun Artikeln werden die theoretischen und praktischen Probleme, Fragestellungen und Herausforderungen sowohl der „klassischen" Übersetzungsarten wie Untertitelung, Synchronisation und Voice-over als auch der jüngeren Erscheinungsformen wie Übertitelung, Audiodeskription und Videospielübersetzung sowie von bislang in der AVT-Forschung vergleichsweise eher selten behandelten Formen wie Remakes, Filmdolmetschen und Sprachversionsfilmen präsentiert.

Translation findet immer in bestimmten Settings und Kontexten statt, diese werden in Teil 3, „Institutionelle Aspekte", in sieben Artikeln beschrieben. Dabei wird nicht nur gezeigt, wie die Akteurinnen und Akteure und ihr Handeln von Fernsehanstalten, Streamingplattformen, Synchronstudios und Untertitelungsfirmen, Museen und Theater beeinflusst werden, sondern auch, welche Rolle Berufsverbände für die Praxis spielen.

Teil 4, „Methodische Zugänge“, beschäftigt sich mit den Instrumentarien und Herangehensweisen zur Erforschung der AVT. In drei Artikeln werden dabei sowohl das Produkt als auch der Prozess und die Rezeption sowie die handelnden Personen in den Blick genommen, um angehenden und arrivierten Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern das methodische Rüstzeug für die Erforschung von audiovisuellen Translationsphänomenen zu präsentieren.

Abschließend werden in Teil 5, „Zentrale Themen in der AVT“, wesentliche Einzelaspekte aus dem breiten AVT-Spektrum herausgegriffen und in insgesamt sieben Artikeln diskutiert. Diese reichen von Ausbildungsfragen über Qualität und technologische Entwicklungen bis hin zu so unterschiedlichen Themen wie Musik, Gender und Politik in der AVT.

Wie bereits festgehalten, setzen sich die einzelnen Artikel mit dem *state-of-the-art* der AVT in theoretischer, angewandter und praktischer Hinsicht auseinander. Es liegt jedoch in der Natur von Handbuchbeiträgen, dass sie nicht auf alle Aspekte erschöpfend eingehen können. Daher finden sich jeweils am Ende eine Rubrik mit Vorschlägen für weiterführende Lektüre sowie auch Hinweise zu verwandten Themen.

5 Varia

Als Herausgeber waren wir darauf bedacht, die einzelnen Artikel hinsichtlich der Ziele des Handbuchs möglichst einheitlich zu gestalten, gleichzeitig war es uns ein Anliegen, den Autorinnen und Autoren auch einen individuellen Gestaltungsraum zu geben. In diesem Zusammenhang haben wir uns dafür entschieden, es den Beiträgerinnen und Beiträgern zu überlassen, ob und wie sie gendergerechte Sprache verwenden. Für uns wesentlich war, dass die jeweilige Entscheidung innerhalb des Artikels konsistent umgesetzt wird.

Das Handbuch war von Anfang an als Open Access Ressource geplant. Da die Recherchestrategien für Benutzerinnen und Benutzer in diesem Fall andere sind, haben wir uns entschieden auf ein Sach- und Personenregister zu verzichten, die zwar für gedruckte Werke hilfreich, für digitale Texte jedoch obsolet sind.

6 Danksagungen

Für die Entstehung dieses Handbuchs möchten wir einer Reihe von Personen danken. Zunächst geht unser Dank an alle Autorinnen und Autoren – für ihre Beiträge, in denen sie gleichzeitig fundiert, kompakt und verständlich über den Kenntnisstand ihres Gebiets informieren, für die konstruktive und angenehme Zusammenarbeit während der letzten anderthalb Jahre und für ihre Geduld und ihr Verständnis, mit dem sie sich mit den Vorgaben und Rahmenbedingungen des Handbuchs auseinandergesetzt haben.

Herzlich gedankt sei auch Juliette Blume und Beatrice Weber, Lehrbeauftragte an der Fakultät für Übersetzen und Dolmetschen der Universität Genf, die in ihren Übersetzungskursen zusammen mit den MA-Studentinnen Selina Bayer, Christina Klotz, Katrin Kocianová, Karla Prinssen, Mirjam Sutter und Divya Vogel die Artikel zu den soziologischen Zugängen (S. 95–104), zu Übertitel in Theater und Oper (S. 197–205) und zu AVT und Politik (S. 403–419) in enger Zusammenarbeit mit den Autorinnen und Autoren ins Deutsche übersetzt haben.

Bedanken möchten wir uns außerdem bei Mikael Evdokimov, prae-doc Assistent am Zentrum für Translationswissenschaft der Universität Wien, für die sorgfältige formale Harmonisierung der Artikel.

Und schließlich geht unser Dank an Karin Timme und ihr Team vom Verlag Frank & Timme für die in allen Phasen sehr effiziente und vertrauensvolle Zusammenarbeit sowie an den *Fonds d'aide à la publication en Open Access* der Universität Genf, dank dessen finanzieller Unterstützung das vorliegende Handbuch zeitgleich mit der Buchveröffentlichung frei zugänglich im Online-Format erscheint.

Genf und Wien im August 2023

TEIL 1:
THEORETISCHE UND DISZIPLINÄRE ZUGÄNGE ZUR AVT

Marco Agnetta und Alexander Künzli

Der (sub-)disziplinäre Status der AVT

Der vorliegende Artikel befasst sich mit der wissenschaftstheoretischen Verortung der AVT. Er gibt zunächst einen Überblick über ihre Entwicklungslinien außerhalb und innerhalb der Translationswissenschaft, die sich auch in verschiedenen Benennungen widerspiegeln, sowie die verschiedenen Translationstypen. Anschließend wird die fachliche Einordnung der AVT am Beispiel von drei Disziplinen, die zumindest Teilbereiche der AVT auch in ihrer disziplinären Zuständigkeit verankert sehen, diskutiert.

1 Entwicklungslinien außerhalb und innerhalb der Translationswissenschaft

Bevor die AVT in genuin translationstheoretischen Studien reflektiert wird, haben sich ab Ende der 1960er-Jahre vereinzelt Repräsentanten anderer Wissenschaften mit den Phänomenen der Synchronisation und Untertitelung befasst. Eine erste Untersuchung stammt von Fodor (1969a, 1969b), der die Synchronisation aus linguistischer und psychologischer Perspektive betrachtet. Diese kombinierte Herangehensweise bindet er unmittelbar an sein Konzept von Synchronität, die er – wohl in Ermangelung von Kenntnissen über die erst langsam aufkommende Translationswissenschaft – aus psycholinguistischer, evtl. literaturwissenschaftlicher Perspektive beleuchtet sehen will (1969a: 70). Wenn Fodor bedauert, dass sich trotz der Verbreitung der Synchronisation die Filmwissenschaft noch nicht dieses Gebiets angenommen hat, ist auch eine weitere Wissenschaft ins Feld gebracht. Bedauernswert erscheint ihm das Ausbleiben von Forschung hinsichtlich der existierenden Mängel in der Synchronisationspraxis, die durch einheitliche Richtlinien behoben werden könnten (1969a: 70, 1969b: 390–391). Damit die Synchronisation (aber auch

die beiläufig vom Autor erwähnte Untertitelung) dem Geschmack und den Interessen der Nutzer entspricht, empfiehlt Fodor (1969b: 391) rezeptionsbezogene Folgeuntersuchungen – wie sie später Gambier (2004: 8–9) skizziert hat –, die sich der Struktur und des Verhaltens der Filmrezipientenschaft annehmen.

Film- und kultursoziologisch argumentiert Hesse-Quack in einer ebenfalls 1969 publizierten Untersuchung zur Synchronisation, in der den Veränderungen am Filmmaterial seitens der Akteure (Experten aus der Synchronisationsbranche, Verleiher) nachgegangen wird. Das ‚Problem' der Synchronisation wird hier „in seinem ganzen gesellschaftlichen Kontext" (1969: 46) betrachtet. Auf diese Weise gelangt die Synchronisation vornehmlich als Ergebnis einer Anpassung an kollektive Normen sowie als Medium und Objekt sozialer Kontrolle in den Blick.

Den eigentlichen Startschuss für eine Erforschung filmbezogener Übersetzungspraktiken im translationswissenschaftlichen Kontext gibt Mounin (1967: 141–147), der – u. a. auf die Ausgabe 6/3 der Zeitschrift *Babel* von 1960 aufbauend, die Beiträge zur Synchronisation versammelt – unter der Rubrik „Übersetzen und Film" einige Eckpunkte zur Geschichte der AVT, Informationen zu vielen spezifischen Herausforderungen der Synchronisation und der Untertitelung liefert und sogar eine Systematik zu berücksichtigender Synchronitäten vorschlägt.

In der deutschsprachigen Translationswissenschaft wird die AVT von Reiß (1971: 34) in ihrem audiomedialen Texttyp angedacht. Ungefähr zeitgleich – im Jahr 1972 – präsentiert Holmes (2004) an einer Tagung seine Vorstellung von den verschiedenen Forschungsbereichen der Translationswissenschaft, die später von Toury (1995) als *Map of translation studies* visualisiert und in der die Kategorie *medium-restricted theories* genannt wird – wenn auch noch ohne expliziten Bezug zur AVT. In die gleiche Richtung bewegen sich die spanischsprachigen Arbeiten von Mayoral, die in Bezug auf die AVT von *traducción subordinada* sprechen (zusammengefasst finden sich die Beobachtungen in einem englischsprachigen Artikel von 1988, den Mayoral mitverantwortet). Ende der 1980er-Jahre ordnet Snell-Hornby (1988: 32) in ihrem integrierten Ansatz der Translationswissenschaft *Bühne* und *Film* als Gattungen der Literaturübersetzung ein und leistet somit weitere konzeptionelle Vorarbeit zum Status der AVT innerhalb der Translationswissenschaft.

Von einer regelmäßigen translatologischen Publikationstätigkeit im Bereich der AVT kann ab Mitte der 1990er-Jahre gesprochen werden, als die ersten Arbeiten zur Untertitelung und Synchronisation erscheinen (wenn es auch bereits davor vereinzelte praxisbezogene Betrachtungen zu dem Thema gab, wie z. B. Marleau 1982). Auf die polysemiotische Natur des Films und seine Auswirkungen auf die Modi der AVT geht Delabastita (1989: 196) mit seinen Überlegungen zum Film als „multi-channel and multi-code type of communication" ein. Autoren wie Zabalbeascoa (2008) greifen in ihren Studien, die das Übersetzen explizit nicht mehr nur als Sprachtransfer betrachten, diese Theoreme auf und entwickeln sie weiter.

Eine systematischere Auseinandersetzung mit Einzelphänomenen der AVT und eine Verlagerung von Arbeiten oft präskriptiver Natur (z. B. pro/kontra Untertitelung oder Synchronisation) hin zu deskriptiven Ansätzen ist ab den 2000er-Jahren erkennbar (u. a. Gambier / Gottlieb 2001, Orero 2004). Eine Weiterentwicklung erfolgte mit der Öffnung der AVT-Forschung hin zur barrierefreien Kommunikation und damit zur Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung und Audiodeskription. Dieser Schritt war auch mit einer Ausweitung des Gegenstands um intralinguale und intersemiotische Transferprozesse verbunden. Zu nennen sind hier Ansätze, die das Übersetzen prinzipiell als Überwindung von Barrieren betrachten und das Anliegen der Translationsforschung, der Audiovisual Translation Studies und der Accessibility-Forschung auf einen gemeinsamen Fokus ausrichten (Maaß 2019). Zu diesen Entwicklungen tragen sicherlich auch die Tagungsreihen *Languages and the Media* (ab den 1990er-Jahren) und *Media for all* (seit 2005) bei. Die zunehmende Bedeutung der AVT und ihre Anerkennung als eigenständige Subdisziplin der Translationswissenschaft lässt sich auch daran beobachten, dass ihr in einschlägigen Einführungswerken mittlerweile eigene Kapitel gewidmet werden. So bezeichnet sie etwa Munday (2016: 274) explizit als „sub-branch of translation studies". Darüber hinaus sind in den letzten Jahren mehrere Handbücher zur AVT in englischer Sprache erschienen (Bogucki / Deckert 2020, Pérez-González 2019). Nicht zuletzt sei auf die Gründung der ersten Fachzeitschrift im Jahr 2018 verwiesen, dem *Journal of Audiovisual Translation*, herausgegeben vom Fachverband *European Association for Studies in Screen Translation*.

Bei all den Ansätzen, die die AVT als Unterbereich der Translation betrachten, ist nicht zu vergessen, dass durchaus von einer positiven Rückkopplung auf die Mutterdisziplin ausgegangen werden kann. Bereits Gambier (2003: 183) formuliert die Frage, ob die Translationswissenschaft nicht auch etwas von dem vormals als randständig betrachteten Bereich der AVT lernen könne. Wesentliche Beobachtungen, etwa zur Relativität von Mündlichkeit und Schriftlichkeit sowie zur Bedeutung der Translation bei der Überwindung oder Kompensation kommunikativer Barrieren, sind ohne die Impulse aus der AVT nicht denkbar.

2 Benennung des Forschungsbereichs

Die oben dargestellte Entwicklung schlägt sich in den verschiedenen Benennungen nieder, die diesem Forschungsbereich im Laufe der Zeit innerhalb der Translationswissenschaft verliehen werden. Im Folgenden wird auf englische und einige deutsche Bezeichnungen eingegangen. Die etabliertesten Formen der AVT (Untertitelung, Synchronisation) kommen traditionell bei der Übertragung von Tonfilmen zum Einsatz. Wohl auch deshalb werden Arbeiten zur AVT zunächst unter der Etikette *Filmübersetzung* (Snell-Horny 1988) bzw. *TV translation* (Delabastita 1989) subsumiert. Auch das von Titford (1982) eingeführte Label *constrained translation,* das den Fokus auf die medialen und insbesondere zeiträumlichen Einschränkungen der Untertitelung und Synchronisation legt, ist geläufig. Später wird von Gottlieb (1994) der Begriff *diagonal translation* geprägt (Übersetzung von einer Ausgangs- in eine Zielsprache sowie aus dem Mündlichen ins Schriftliche), während Gambier 2003 in einem als Pionierpublikation betrachteten Themenheft mit *screen translation* und *transadaptation* zwei weitere Begriffe ins Spiel bringt. Einige Jahre später gelangen Díaz Cintas und Remael (2007: 11–12) jedoch zur Feststellung, dass sich der Begriff *Audiovisual Translation* durchgesetzt hat. Daran hat sich bis heute nichts geändert, wenn auch der Begriff *Media Accessibility* zunehmend zu diesem in Konkurrenz tritt. Das Verhältnis der beiden Disziplinen wird allerdings unterschiedlich interpretiert: Während beispielsweise Remael *et al.* (2016) *Media Accessibility* als Weiterentwicklung der AVT für Menschen mit

einer Sinnesbehinderung sehen wollen, schlagen Greco und Jankowska (2020) vor, zwischen *Translation-based* (z. B. Untertitel für Menschen mit Hörbehinderung) und *Nontranslation-based media acccessibility modalities* (z. B. Clean Audio, d. h. die Bearbeitung des Originaltons zur Entfernung akustischer Störungen) zu unterscheiden (s. Abschnitt 4 unten).

3 Audiovisuelle Translationstypen

In der Fachliteratur findet sich eine Reihe mehr oder weniger strukturierter Überblicke über die verschiedenen Formen der AVT. An dieser Stelle sollen drei Vorschläge, die die fachliche Diskussion geprägt haben, kurz präsentiert werden.

In seiner Einleitung zu einem Themenheft zur *Screen Transadaptation* unterscheidet Gambier (2003) zwischen *dominant* und *challenging types of AVT.* Zu erstgenannten zählt er die interlinguale Untertitelung, Synchronisation, das Dolmetschen und Voice-over, während die intralinguale Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung, die Übertitelung und die Audiodeskription zu letztgenannten gerechnet werden; jedoch wird nicht ganz klar, aufgrund welcher Kriterien die Zuteilung erfolgt. Später nimmt Gambier (2013) eine Neubestimmung vor und unterscheidet zwischen intralingualer AVT (z. B. Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung) und interlingualer AVT (z. B. Synchronisation). Gewisse audiovisuelle Translationstypen können sowohl innerhalb einer Sprache als auch zwischen zwei Sprachen auftreten und lassen sich somit beiden Kategorien zuordnen. Zur AVT zählt Gambier auch die Übersetzung von Drehbüchern, die aufgrund ihrer Fokussierung auf verbale Zeichen *sensu stricto* nicht als solche zu werten ist.

Pérez-González (2014: 15–26) unterscheidet in seinem Überblick über die disziplinären Grundlagen der AVT drei Translationstypen: (1) *Subtitling* (inkl. *Fansubbing*), (2) *Revoicing*, d. h. mündliche Formen der Translation, zu denen die Synchronisation, das Voice-over, das Simultandolmetschen sowie die damit verbunden Fanpraktiken (*Fandubbing*), aber auch weniger verbreitete Formen wie *Free commentaries* und *Narrations* (2014: 20) zählen, und schliesslich (3) *Assistive forms of audiovisual translation,* deren Funktion in der Anpassung

audiovisueller Inhalte für Menschen mit einer Sinnesbehinderung liegt (d. h. Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung inkl. Respeaking, Audiodeskription). Bei Bolaños-García-Escribano und Díaz Cintas (2019) werden nur mehr zwei audiovisuelle Translationstypen unterschieden: *Revoicing* und *Subtitling*. Diese umfassen jeweils eine Reihe von Subpraktiken, die der Überwindung sprachlich-kultureller Barrieren einerseits und sensorischer Barrieren andererseits dienen. So werden in dieser Taxonomie die Audiodeskription und die Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung nicht mehr separat aufgeführt, was möglicherweise auch die Tendenz in der Forschung von einem partikularistischen hin zu einem universalistischen Ansatz der Barrierefreiheit widerspiegelt (Greco 2018).

Die unterschiedlichen Konzeptionen der audiovisuellen Translationspraktiken deuten an, dass der Gegenstandsbereich der AVT noch nicht abschließend geklärt ist. So fällt auf, dass bei Pérez-González (2014) die Übertitelung in Theater und Oper fehlt. Diese wird mittlerweile jedoch in den meisten Ansätzen der AVT zugeordnet, auch wenn der Ausgangstext nicht über einen Bildschirm dargeboten wird. Interessant ist auch, dass in gewissen Taxonomien Fanpraktiken erwähnt werden. Diese treten so in anderen Translationstypen wie der Fachübersetzung nicht auf, wenn es dort auch Formen der nichtprofessionellen Übersetzung gibt. Der Einfluss von Fanpraktiken auf professionelle Praktiken der AVT wird denn auch in der Fachliteratur entsprechend diskutiert.

4 Die AVT im Ensemble der Wissenschaften

Aufgrund ihres komplexen Gegenstandsbereiches gibt es in der AVT zahlreiche Versuche, Modelle, Methoden und Erkenntnisse verschiedener Disziplinen für die eigene Forschung fruchtbar zu machen. Die Audiodeskriptionsforschung untersucht beispielsweise anhand erzähl- und relevanztheoretischer Ansätze, welche visuellen Informationen bei der Aufbereitung audiovisueller Produktionen für blinde Menschen zu priorisieren sind. Filmwissenschaftliche Erkenntnisse werden genutzt, um darzustellen, wie bei der Untertitelung durch das Zusammenspiel bildlicher und verbaler Zeichen Bedeutung geschaffen wird. Für die Beschreibung der sprachlichen Spezifika audiovisueller Texte

(z. B. Synchronisationen) wird auf textlinguistische Modelle zurückgegriffen (etwa Herbst 1994). Überdies erfordern Translationsformen wie die Übertitelung von Live-Aufführungen die Bezugnahme auf weitere Disziplinen wie Musik-, Opern- und Theaterwissenschaften, während die Museumskunde für die Gestaltung barrierefreier Ausstellungen relevant ist. Dieser kurze Überblick zeigt: Eine Darstellung aller disziplinären Schnittstellen der AVT kann hier nicht vorgenommen werden. Exemplarisch soll deshalb im Folgenden auf drei Forschungsbereiche eingegangen werden.

Die von der *Filmwissenschaft* zusammengetragenen Aspekte zur Ästhetik bzw. polysemiotischen Struktur von Filmen (visuelle Gestaltung, Schnitt, Musik, Erzählstrukturen etc.) sind auch für die AVT *qua* Eingriff in vorhandenes Filmmaterial von Bedeutung. Chaume (2004) hat bereits früh eine Verknüpfung von Translations- und Filmwissenschaft zur ganzheitlichen Erfassung audiovisueller Produktionen vorgeschlagen und ein integriertes Analysemodell entwickelt. Dieses geht auf zehn Codes ein, von denen lediglich zwei (*linguistic* und *graphic codes*) auf verbale Zeichen rekurrieren. Damit hebt sich sein Ansatz von anderen Arbeiten ab, die trotz (oder aufgrund?) der Komplexität der Filmsprache auf den Sprachtransfer fokussieren. Chaume veranschaulicht die Relevanz der verschiedenen sinnstiftenden Zeichen mit Blick auf die Synchronisation und die Untertitelung. Allerdings ließe sich das Modell auch für die Audiodeskription fruchtbar machen. Filmwissenschaftlichen Untersuchungen entlehnt sind auch die Verfahren zur Transkription eines Originalfilms, die die AVT für den Translatvergleich einsetzt.

Ein neues interdisziplinäres Forschungsgebiet, das die AVT ebenfalls teilweise in ihrem Zuständigkeitsbereich verortet sieht, sind die *Accessibility Studies*. Sie beschäftigen sich mit Fragen der Zugänglichkeit physischer sowie digitaler Räume und entwickeln Strategien zum Barriereabbau. TranslatorInnen tragen dazu bei, kommunikative und sensorische Hürden zu überwinden. Greco (2018) sowie Greco und Jankowska (2020) mahnen jedoch zu Recht an, Gegenstand, Methoden und Desiderata von Translationswissenschaft und *Accessibility Studies* sorgfältig zu definieren, da die Reduktion von Barrieren nicht immer mit Translationsprozessen erreicht wird (s. Abschnitt 2 oben). Nichtsdestotrotz gibt es zwischen den beiden Forschungsbereichen zahlreiche Überschneidungen.

Als letztes Beispiel seien die Forschungsbemühungen genannt, die man heute zu den *Adaptation Studies* zusammenfasst. Ursprünglich auf die Analyse von Verfilmungen fokussiert (Rajewsky 2002), widmen sie sich mittlerweile der Untersuchung weiterer intermedialer Praktiken (Hutcheon 2006, Cattrysse 2020). Analysiert werden zum einen die kreativen Entscheidungen, die bei der Umwandlung eines Werkes von einem Medium in ein anderes getroffen werden, die Beziehungen zwischen den kulturellen und historischen Kontexten, die das ursprüngliche Werk und die Bearbeitung beeinflussen, und die Herausforderungen im Zusammenhang mit der Anpassung von Sprache, Charakteren und Themen an neue Zielgruppen. Ein besonderes Augenmerk wird zum anderen auf die Beweggründe der Adaption gelegt, die eine Korrektur, Umdeutung oder schlicht die Unterhaltung der Rezipientenschaft bezwecken. Die Grenze zwischen Übersetzung und Bearbeitung interessiert die Translationswissenschaft seit jeher (etwa Schreiber 1993), und einiges, was in diesem Kontext für Texte postuliert wurde, interessiert die Adaptation Studies nun unter Berücksichtigung der polysemiotischen Natur des audiovisuellen Werks. Bei Remakes beispielsweise, die bereits existierende Filme als Ausgangspunkt für die Adaption heranziehen, können interlinguale Übersetzungs- und intralinguale Reformulierungsprozesse involviert sein. Viele Formen der Weiterverarbeitung existierenden Videomaterials durch Fans können auch unter dem Aspekt der Adaption betrachtet werden. Allerdings bleiben diesbezügliche Forschungsbemühungen innerhalb der AVT bisher marginal.

5 Fazit

Dieser Überblicksartikel zeigt, dass die AVT im Laufe der letzten 30 Jahre über ihren ursprünglichen Kernbereich der Filmübersetzung hinausgewachsen ist und neue Translationsformen und Themen in eine umfassendere Forschungsagenda aufgenommen hat. Als Folge davon hat die AVT die Translationswissenschaft veranlasst, eine Reihe gängiger Konzepte wie *(Ausgangs-)Text* oder *Übersetzung* zu hinterfragen und weiterzuentwickeln (Gambier 2008: 22–25). Damit hat sie auch den Status einer überaus produktiven translationswissenschaftlichen Subdisziplin erworben – Pérez-González (2014: 12) bezeichnet

sie sogar als „the fastest growing strand of translation studies". Die Zukunft wird zeigen, wie sie ihren Gegenstandsbereich angesichts der rapiden technologischen Veränderungen und dem damit verbundenen Aufkommen immer neuer Translationsformen im Verhältnis zur Translationswissenschaft und zu Nachbardisziplinen ordnet.

Verwandte Themen

- ► Vom Sprachtransfer zur multimodalen Translation: Zur Entwicklung des Text- und Übersetzungsbegriffs in der AVT, S. 35–46.
- ► Barrierefreiheit und AVT, S. 47–60.
- ► Remakes, S. 181–188.

Weiterführende Literatur

Greco, Gian M. (2018): „The nature of accessibility studies". In: *Journal of Audiovisual Translation* 1/1. S. 205–232. [DOI: https://doi.org/10.47476/jat.v1i1.51]. | Artikel, in dem die Entwicklung und die distinktiven Merkmale des Forschungsgebiets der *Accessibility Studies* sowie das Verhältnis zur AVT und *Media Accessibility* ausführlich dargestellt werden.

Pérez-González, Luis (2014): *Audiovisual translation: Theories, methods and issues*. London: Routledge. | Grundlagenwerk der AVT, das Schlüsselkonzepte, Forschungsmodelle und methodische Ansätze präsentiert und kritisch reflektiert.

Literaturverzeichnis

Bogucki, Łukasz / Deckert, Mikołaj [Hrsg.] (2020): *The Palgrave handbook of audiovisual translation and media accessibility.* Cham: Palgrave Macmillan.

Bolaños-García-Escribano, Alejandro / Díaz-Cintas, Jorge (2019): „Audiovisual translation: Subtitling and revoicing". In: Laviosa, Sara / González-

Davies, Maria [Hrsg.]: *The Routledge handbook of translation and education.* London: Routledge. S. 207–225. [DOI: https://doi.org/10.4324/9780367854850-14].

Cattrysse, Patrick (2020): „Translation and adaptation studies: More interdisciplinary reflections on theories of definition and categorization". In: *TTR Traduction, terminologie, rédaction* 33/1. S. 21–53 [DOI: https://doi.org/10.7202/1071147ar].

Chaume, Frederic (2004): „Film studies and translation studies: Two disciplines at stake in audiovisual translation". In: *Meta* 49/1. S. 12–24. [DOI: https://doi.org/10.7202/009016ar].

Delabastita, Dirk (1989): „Translation and mass-communication: Film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics". In: *Babel* 35/4. S. 193–218. [DOI: https://doi.org/10.1075/babel.35.4.02del].

Díaz Cintas, Jorge / Remael, Aline (2007): *Audiovisual translation: Subtitling.* Manchester: St. Jerome.

Fodor, István (1969a): „Linguistic and psychological problems of film synchronization (Part I)". In: *Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungariae* 19/1–2. S. 69–106.

Fodor, István (1969b): „Linguistic and psychological problems of film synchronization (Part II)". In: *Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungariae* 19/3–4. S. 379–394.

Gambier, Yves (2013): „The position of audiovisual translation studies". In: Millán, Carmen / Bartrina, Francesca [Hrsg.]: *The Routledge handbook of translation studies.* London: Routledge. S. 45–59.

Gambier, Yves (2008): „Recent developments and challenges in audiovisual translation research". In: Chiaro, Delia / Heiss, Christine / Bucaria, Chiara [Hrsg.]: *Between text and image: Updating research in screen translation.* Amsterdam: Benjamins. S. 11–33.

Gambier, Yves (2004): „La traduction audiovisuelle : Un genre en expansion". In: *Meta* 49/1. S. 1–11. [DOI: https://doi.org/10.7202/009015ar].

Gambier, Yves (2003): „Introduction. Screen transadaptation: Perception and reception". In: *The Translator* 9/2. S. 171–189. [DOI: https://doi.org/10.1080/13556509.2003.10799152].

Gambier, Yves / Gottlieb, Henrik [Hrsg.] (2001): *(Multi) media translation: Concepts, practices, and research.* Amsterdam: Benjamins.

Gottlieb, Henrik (1994): „Subtitling: Diagonal translation“. In: *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice* 2/1. S. 101–121. [DOI: https://doi.org/10.1080/0907676X.1994.9961227].

Greco, Gian M. (2018): „The nature of accessibility studies“. In: *Journal of Audiovisual Translation* 1/1. S. 205–232. [DOI: https://doi.org/10.47476/jat.v1i1.51].

Greco, Gian M. / Jankowska, Anna (2020): „Media accessibility within and beyond audiovisual translation“. In: Bogucki, Łukasz / Deckert, Mikołaj [Hrsg.]: *The Palgrave handbook of audiovisual translation and media accessibility*. Cham: Palgrave Macmillan. S. 57–81.

Herbst, Thomas (1994): *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*. Tübingen: Niemeyer.

Hesse-Quack, Otto (1969): *Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filmen. Eine interkulturelle Untersuchung*. München: Ernst Reinhardt Verlag.

Holmes, James S. (2004): „The name and nature of translation studies“. In: Venuti, Lawrence [Hrsg.]: *The Translation studies reader* (2. Auflage). London: Routledge. S. 180–192.

Hutcheon, Linda (2006): *A theory of adaptation*. New York: Routledge.

Maaß, Christiane (2019): „Übersetzen in Leichte Sprache“. In: Maaß, Christiane / Rink, Isabel [Hrsg.]: *Handbuch Barrierefreie Kommunikation*. Berlin: Frank & Timme. S. 273–302. Abgerufen am 17.08.2023, https://www.frank-timme.de/en/programme/product/handbuch_barrierefreie_kommunikation?file=/site/assets/files/5102/handbuch_barrierefreie_kommunikation_oa.pdf

Marleau, Lucien (1982): „Les sous-titres… un mal nécessaire“. In: *Meta* 27/3. S. 271–285. [DOI: https://doi.org/10.7202/003577ar].

Mayoral, Roberto / Kelly, Dorothy / Gallardo, Natividad (1988): „Concept of constrained translation. Non-linguistic perspectives of translation“. In: *Meta* 33/3. S. 356–367. [DOI: https://doi.org/10.7202/003608ar].

Mounin, Georges (1967): *Die Übersetzung. Geschichte, Theorie, Anwendung* [Italienische Übersetzung Harro Stammerjohann]. München: Nymphenburger Verlagshandlung.

Munday, Jeremy (2016): *Introducing translation studies. Theories and applications* (4. Auflage). London: Routledge.

Orero, Pilar (2004): „Audiovisual Translation: A new dynamic umbrella“. In: Orero, Pilar [Hrsg.]: *Topics in audiovisual translation.* Amsterdam: Benjamins. S. VII–XIII.

Pérez-González, Luis [Hrsg.] (2019): *The Routledge handbook of audiovisual translation*. London: Routledge.

Pérez-González, Luis (2014): *Audiovisual translation: Theories, methods and issues.* London: Routledge.

Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*. Tübingen: Francke.

Reiß, Katharina (1971): *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*. München: Huber.

Remael, Aline / Reviers, Nina / Vandekerckhove, Reinhild (2016): „From translation studies and audiovisual translation to media accessibility. Some research trends“. In: *Target* 28/2. S. 248–260. [DOI: https://doi.org/10.1075/target.28.2.06rem].

Schreiber, Michael (1993): *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*. Tübingen: Narr.

Snell-Hornby, Mary (1988): *Translation studies: An integrated approach*. Amsterdam: Benjamins.

Titford, Christopher (1982): „Subtitling: Constrained translation“. In: *Lebende Sprachen* 27/3. S. 113–116.

Toury, Guideon (1995): *Descriptive translation studies – and beyond.* Amsterdam: Benjamins.

Zabalbeascoa, Patrick (2008): „The nature of the audiovisual text and its parameters“. In: Díaz Cintas, Jorge [Hrsg.]: *The didactics of audiovisual translation.* Amsterdam: Benjamins. S. 21–37.

Klaus Kaindl

Vom Sprachtransfer zur multimodalen Translation: Zur Entwicklung des Text- und Übersetzungsbegriffs in der AVT

Die Übersetzungswissenschaft verstand sich lange Zeit als sprachwissenschaftlich orientierte Disziplin und hatte dementsprechend Schwierigkeiten mit der komplexen Textualität von Filmen, in denen neben sprachlichen auch bildliche und musikalische Elemente eine wesentliche Rolle spielen. Der Text als Übersetzungsgrundlage ebenso wie die Frage nach verschiedenen Übersetzungstypen wurden folglich auch sehr lange aus einer sehr sprachzentrierten Sicht wahrgenommen. Dementsprechend forderte eine ganzheitliche Betrachtung audiovisueller Texte und ihres Transfers das Text- und Übersetzungsverständnis des Faches heraus.

Im Folgenden werden die verschiedenen Begrifflichkeiten vorgestellt, mit denen die Übersetzungswissenschaft versucht, semiotisch komplexe Artefakte für die eigene Disziplin zu begreifen. Hierbei werden zunächst verschiedene Textbegriffe vorgestellt, danach werden Übersetzungstypen, die über die klassische Sprachzentriertheit hinausgehen, diskutiert. Auch wenn dabei versucht wird, eine chronologische Aufarbeitung zu leisten, so darf das nicht darüber hinwegtäuschen, dass viele der vorgestellten Begrifflichkeiten auch heute noch parallel verwendet werden.

1 Die Suche nach einem adäquaten Textbegriff für die AVT

Die Schwierigkeiten der Übersetzungswissenschaft Texte, die aus unterschiedlichen Zeichensystemen bestehen, in ihren Gegenstandsbereich zu integrieren,

lassen sich an dem keineswegs geradlinigen und auch langwierigen Prozess der Begriffsbildung, mit denen man solche Texte zu fassen sucht, verdeutlichen.

Als Pionierleistung kann zweifelsohne die Texttypologie von Reiß gelten. Neben dem informativen, expressiven und appellativen Texttyp, deren Unterscheidungsmerkmal jeweils die (sprachliche) kommunikative Funktion war, identifizierte sie sehr früh eine vierte Kategorie, nämlich Texte, die aus verschiedenen Zeichensystemen bestehen und bei denen die mediale Vermittlung ein entscheidendes Definitionskriterium darstellt. Zunächst wählte sie hierfür die Bezeichnung „subsidiärer Text" (Reiß 1969/1981: 78), später „audio-medial" (Reiß 1971: 34) und schließlich „multi-medial" (Reiß / Vermeer 1984: 211). Ebenso unterschiedlich waren auch die Definitionsmerkmale, die sowohl technische Vermittlungsmedien (wie Rundfunk und Fernsehen) als auch semiotische Medien (wie Sprache, Musik) sowie auch Darbietungsformen (Oper, Chorwerk, Theater) umfassen. Laut Reiß erfordern diese Texte eine „suppletorische" Übersetzungsmethode (1976: 20), bei der neben der kommunikativen Funktion auch medienspezifische Aspekte ergänzend berücksichtigt werden müssen. Auch wenn der Ansatz zahlreiche Kritik nach sich zog und Reiß diesen vierten Texttyp letztlich widerrief und festhielt, dass multi-mediale Texte lediglich Varianten eines der drei Grundtypen seien (Künzli 2017: 31), so verankerte sie doch in der Übersetzungswissenschaft die Tatsache, dass Texte, die stark von nonverbalen Elementen geprägt sind, auch zu ihrem Gegenstandsbereich gehören.

Mit den funktionalen Ansätzen, wie sie von Vermeer (Reiß / Vermeer 1984) und Holz-Mänttäri (1984) entwickelt wurden, wurde in der deutschsprachigen Übersetzungswissenschaft auch die Fixierung auf Äquivalenzbeziehungen, vollständige Wiedergabe des AT und Treuepostulate in der Translation aufgegeben, Kategorien, die besonders auch in der AVT aufgrund der vielfältigen Einflussfaktoren nicht praktikabel sind. Texte werden nunmehr als „Botschaftsträger-im-Verbund" (Holz-Mänttäri 1984: 28) gesehen, in denen Bedeutung durch verbale und nonverbale Elemente konstituiert wird. TranslatorInnen sind dabei nicht nur für den sprachlichen Teil zuständig, sondern als ExpertInnen für Textproduktion ist es ihre Aufgabe zu erkennen, welche Zeichen für ein funktionsadäquates Translat am besten geeignet sind, und gegebenenfalls weitere ExpertInnen in den Übersetzungsprozess einzubeziehen.

Doch nicht nur in allgemeinen übersetzungswissenschaftlichen Ansätzen ist man auf der Suche nach einem adäquaten übersetzungsrelevanten Textbegriff, auch der Forschungsbereich der audiovisuellen Translation befasst sich mit dieser Frage und liefert Beiträge zur textuellen Begriffsschärfung. Hierbei wird unter anderem die Semiotik herangezogen, die sich mit verbalen und nonverbalen Zeichensystemen beschäftigt. Gottlieb schlägt die Bezeichnung „polysemiotic text type" (1994: 269) vor, ähnlich wie Chaume (2004: 16), der ebenfalls von polysemiotischen Texten spricht und damit den Einsatz verschiedener semiotischer Kanäle betont, durch die eine Botschaft übermittelt wird. Damit rücken auch die für den audiovisuellen Text zentralen nonverbalen Zeichen in den Mittelpunkt der übersetzungswissenschaftlichen Betrachtung.

Während aus einer semiotischen Perspektive die Zeichenhaftigkeit der Textkonstituenten betont wird, weist Gambier (2003: 178) mit „screen text" auf die Medialität des Textmaterials hin. Für ihn zeichnen sich sogenannte Bildschirmtexte vor allem durch Flüchtigkeit, Allgegenwärtigkeit und Interaktivität aus, wodurch sie über traditionelle Vorstellungen von Texthaftigkeit hinausgehen.

In den letzten Jahrzehnten hat sich in der AVT international in Anlehnung an den soziosemiotischen Ansatz von Kress und van Leeuwen (2001) vielfach die Bezeichnung multimodaler Text durchgesetzt (u. a. Remael 2001, Gambier 2006, Pérez-González 2014). Im deutschsprachigen Raum wird bisweilen auf einen sprachwissenschaftlich geprägten Modalitätsbegriff verwiesen, worunter lediglich der Wahrnehmungskanal – also ob ein Text visuell oder akustisch wahrgenommen wird – verstanden wird. In diesem Sinne wären audiovisuelle Texte allerdings, wie Künzli (2017: 30) feststellt, lediglich bimodal.

Bei Kress und van Leeuwen werden unter Modi hingegen Sprache, Bilder, Klang und Musik verstanden, die als „semiotic resources which allow the simultaneous realisation of discourses and types of (inter)action" (2001: 21) definiert werden. Zwar ist die Erkenntnis über das Zusammenwirken verschiedener Modi keineswegs neu, allerdings betrachten die Autoren Multimodalität nunmehr als ein Textgestaltungsprinzip, in dem einzelne Modi nicht mehr auf bestimmte Funktionen beschränkt sind, sondern in ihrem Zusammenwirken ihre bedeutungskonstituierende Funktion erhalten. Welche Funktionen ein Modus im Textganzen wahrnimmt, welche Modi bei der Textgestaltung zum

Einsatz kommen, ist von sozialen, kulturellen und auch genrespezifischen Faktoren abhängig. Der Einsatz von Modi, ihre diskursive Funktion und ihre Gestaltung hängen dabei eng mit ihrer medialen Realisierung zusammen. Produktion und Distribution von multimodalen Texten müssen somit als Teil des multimodalen Textes betrachtet werden. Der Vorteil dieses Ansatzes für die AVT besteht darin, dass semiotische Ressourcen und ihre mediale Realisierung in ihrer Abhängigkeit verstanden und analysiert werden können. Auf dieser Grundlage haben Baldry und Thibault (2006) ein sehr detailliertes Modell vorgelegt, durch das genauer bestimmt werden kann, wo und durch welchen Modus im Film Bedeutung geschaffen wird.

2 Übersetzungstypologien

Der kurze Überblick über verschiedene Sichtweisen auf den (audiovisuellen) Text als Übersetzungsgrundlage sollte auch zeigen, dass Begrifflichkeiten Indikatoren dafür sind, was als übersetzungsrelevant gesehen, wofür die Übersetzungswissenschaft als zuständig erachtet und was als Aufgabenfeld für ÜbersetzerInnen festgelegt wird. Dies spiegelt sich auch in den Übersetzungstypologien wider, denen die AVT im Laufe der Zeit zugeordnet wurde.

2.1 Sprachtransfer und „constrained translation"

Lange Zeit wurde die AVT als Sprachtransfer gesehen. Was sowohl für PraktikerInnen als auch für das Fach als relevant gesehen wurde, waren die Sprachanteile des Films, die nonverbalen Anteile wurden weniger in ihrer bedeutungstragenden Funktion gesehen als vielmehr als den translatorischen Handlungsspielraum einengende Faktoren. In diesem Sinne kann auch das von Titford (1982) und von Mayoral *et al.* (1988) aufgegriffene Konzept der „constrained translation" gesehen werden. Darunter wird die Übersetzung „of texts in association with other communication media (image, music, oral sources etc.)" verstanden, wobei „the translator's task is complicated and at the same time constrained by the latter" (Mayoral *et al.* 1988: 356). Hier werden die nonverbalen bedeutungstragenden Textelemente letztlich als Störfaktor für

die translatorische Spracharbeit gesehen, was laut Zabalbeascoa zwei Konsequenzen hatte, die für eine ganzheitliche Sicht der AVT hinderlich sind: Zum einen wird damit die Übersetzung als eine vorrangig sprachliche Angelegenheit erachtet und zum anderen werden die nonverbalen Elemente lediglich als ein Erschwernis für die Aufgabe von ÜbersetzerInnen, nämlich möglichst treue Wiedergaben des sprachlichen Ausgangstextes zu produzieren, gesehen (2008: 23, 33).

2.2 Semiotisch motivierte Übersetzungstypologien

Auf der Suche nach einer über sprachliche Aspekte hinausgehenden Übersetzungstypologie wurden eine Reihe von ÜbersetzungswissenschaftlerInnen bei der frühen Klassifizierung von Jakobson (1959: 233) fündig. Dieser unterscheidet drei Arten, nämlich die intralinguale, interlinguale und intersemiotische Übersetzung. Erstere findet innerhalb einer Sprache statt, im Bereich der AVT wäre dies z. B. intralinguales Respeaking, zweitere, die Jakobson auch als die eigentliche Übersetzung (translation proper) bezeichnet, zwischen zwei verschiedenen Sprachen, also z. B. die deutsche Synchronisation eines englischen Films oder die deutsche Untertitelung einer spanischen Fernsehserie. Unter dem dritten Typ der intersemiotischen Übersetzung oder auch „transmutation" versteht Jakobson die Übersetzung von sprachlichen Zeichen in ein anderes nonverbales Zeichensystem; diesem Typ könnte man – in einer erweiterten Auffassung von Jakobsons Definition – die Audiodeskription, bei der visuelle Zeichen in gesprochene Sprache übersetzt werden, zuordnen.

In der Folge wurde die intersemiotische Übersetzung dahingehend ausgeweitet, dass Sprache nicht zwangsläufig an der Übersetzung zwischen verschiedenen Zeichensystemen beteiligt sein muss. Eine diesbezüglich besonders differenzierte semiotische Übersetzungstypologie legt Gottlieb (2017) vor. Er unterscheidet insgesamt 34 intra- und intersemiotische Übersetzungstypen, hier sollen nur kurz die drei intersemiotischen Hauptgruppen vorgestellt werden. Zum einen gibt es die diasemiotische Übersetzung, bei der sich zwar die Art des Kanals ändert, die Zahl der verwendeten semiotischen Kanäle jedoch unverändert bleibt, wie zum Beispiel bei der Untertitelung, bei der gesprochene Sprache in geschriebener Form vermittelt wird. In der ultrasemiotischen Über-

setzung werden hingegen für den Zieltext mehr semiotische Kanäle als im AT verwendet, dies wäre etwa bei der Adaptation eines Romans für den Film der Fall. Umgekehrt verhält es sich bei der infrasemiotischen Übersetzung, bei der die Zahl der semiotischen Kanäle im Zieltext reduziert wird. Hier führt Gottlieb als Beispiel die Audiodeskription eines Films an, in der die zwei Kanäle – visuell und verbal – auf einen Kanal, nämlich verbale Zeichen reduziert werden.

Angesichts der vielfältigen semiotischen Zeichen und auch der medialen Faktoren, die audiovisuelle Texte prägen und auch im Hinblick auf die vielfältigen translatorischen Phänomene innerhalb der audiovisuellen Medien plädiert Zabalbeascoa (1997: 341) dafür, die AVT nicht in klare Kategorien wie interlingual und intersemiotisch zu teilen, sondern grundsätzlich als semiotische Prozesse zu sehen, an denen in unterschiedlicher Gewichtung sprachliche und nichtsprachliche Zeichen beteiligt sind. Damit nimmt er gewissermaßen vorweg, was in einer multimodalen Sicht auf Übersetzung im Vordergrund steht, nämlich der Zusammenhang zwischen den verschiedenen semiotischen Zeichen.

2.3 Multimodale Übersetzung

Analog zu einem multimodalen Textverständnis wird in der Übersetzungswissenschaft allgemein und in der AVT im Besonderen in jüngerer Zeit auch verstärkt von der multimodalen Übersetzung gesprochen (z. B. Remael 2001, Taylor 2013, Kaindl 2016), mit der auch die von Zabalbeascoa (1997: 328) kritisierte Sprachzentriertheit vieler Übersetzungstypologien überwunden werden kann. Unter einem solchen Ansatz ist es möglich, nicht nur die verschiedenen filmspezifischen Modi – gesprochene und geschriebene Sprache, Bilder, Geräusche und Musik in ihrer jeweiligen Funktion und Kulturspezifik – zu untersuchen, sondern auch die funktionalen Zusammenhänge im Kontext ihrer medialen Realisierung in den Blick zu nehmen, da Modus und Medium untrennbar miteinander verbunden sind. Dieser Zusammenhang zwischen semiotischen Zeichen und Medium wird auch in dem von Gerzymisch-Arbogast (2005) vorgeschlagenen Begriff der „multidimensionalen Übersetzung“ betont, dieser hat sich allerdings in der AVT-Debatte kaum durchgesetzt.

Wie Remael (2001: 17) betont, spielt auch das Genre eine wesentliche Rolle für die Art und Weise, wie Modi in der AVT eingesetzt werden. Dementsprechend ergeben sich unter einem multimodalen Übersetzungsverständnis eine Vielzahl von in der Regel miteinander verbundenen Transfermöglichkeiten, bei denen nicht zwangsläufig Sprache beteiligt sein muss (Kaindl 2020: 60–61): Die intramodale Übersetzung umfasst den Transfer innerhalb des gleichen Modus (Sprache-Sprache, Bild-Bild, Musik-Musik etc.), intermodal hingegen bedeutet einen Moduswechsel (z. B. Sprache-Bild, gesprochene Sprache-geschriebene Sprache, Bild-Musik etc.); intramediale Übersetzungen finden innerhalb des gleichen Mediums statt (Film-Film, Musikvideo-Musikvideo), intermediale Übersetzungen führen zu einem Wechsel des Mediums (Roman-Film, Film-Comics); bei der intragenerischen Übersetzung bleibt das Genre gleich (z. B. Komödie-Komödie), während bei der intergenerischen Übersetzung das Genre verändert wird (z. B. Fernsehfilm-Fernsehserie).

2.4 Adaptation – Lokalisierung – Transkreation

Die AVT entzieht sich aufgrund der medialen und multimodalen Beschaffenheit des Textmaterials und den daraus resultierenden Einflussfaktoren für die translatorische Arbeit, wie bereits erwähnt, zahlreichen mit der „klassischen" Übersetzung assoziierten Forderungen bzw. Erwartungen. Nicht zuletzt deshalb plädieren manche WissenschaftlerInnen dafür, die verschiedenen audiovisuellen Translationspraktiken nicht als Übersetzungen zu sehen, sondern mit Begriffen wie Adaptation, Lokalisierung oder Transkreation, die im Folgenden kurz vorgestellt werden, zu beschreiben.

Der Begriff der Adaptation wurde von Gambier gewissermaßen adaptiert. Er spricht von „transadaptation" (2003: 178), eine Verbindung von Translation und Adaptation, um den in der AVT verschwimmenden Grenzen zwischen wörtlicher und freier Übersetzung und auch den vielfältigen Zielgruppen mit ihren unterschiedlichen Bedürfnissen Rechnung zu tragen. Darüber hinaus wird Adaptation im Kontext der AVT – wohl auch unter dem Einfluss der Adaptation Studies (Hutcheon 2006) – mit dem Transfer von einem Medium in ein anderes, also z. B. die Verfilmung eines Marvel-Comics, in Verbindung

gebracht. Hierbei stehen die dem Medienwechsel geschuldeten Transformationen im Vordergrund.

Ebenfalls eine Verbindung von zwei Konzepten stellt der Begriff „Transkreation" dar, in der Translation und Kreativität miteinander verschmelzen. Seine Ursprünge liegen sowohl im Marketing als auch in der Philosophie und der Lyrikübersetzung, er hat sich vor allem im Bereich der Videospielübersetzung durchgesetzt. In der AVT wird Transkreation sowohl als ein eigener Übersetzungstyp der AVT gesehen, wie etwa bei Iaia (2018), oder lediglich als „a form of enhanced localization" (Chaume 2016: 73), bei der nicht nur sprachliche Elemente, sondern auch musikalische und visuelle Zeichen an ein Zielpublikum angepasst werden. Romero-Fresco und Chaume (2022) plädieren hingegen dafür, statt Transkreation den Begriff der kreativen Übersetzung in der AVT zu verwenden. Demgemäß können jene audiovisuellen Translationspraktiken als kreativ angesehen werden, „that, on the one hand, provide linguistic and cultural access to media and, on the other hand, claim to make an artistic, imaginative or creative contribution to the audiovisual text that can elicit a new audience experience and vindicate the translator's or filmmaker's visibility" (2022: 77).

Auch der Begriff Lokalisierung wird bisweilen in Zusammenhang mit AVT verwendet (z. B. Chaume 2018). Ursprünglich in Zusammenhang mit der Anpassung von Softwareprodukten an andere Märkte geprägt, wird der Terminus in vielen Übersetzungsbereichen verwendet, in denen die Zielgruppen bzw. Zielmärkte die entscheidende Richtschnur bei der Übersetzung sind. Er umfasst dabei nicht nur die sprachliche Anpassung, sondern auch kulturelle, technische und rechtliche Anpassungen eines Produktes. Ein Beispiel für eine sprachliche Lokalisierung wäre die Synchronisation des australischen Films *Babe*, der unter dem Titel *Ein Schweinchen namens Babe* in einer österreichischen, schwyzerdütschen und deutschen Fassung auf den Markt kam.

Zabalbeascoa (2012: 196) hält kritisch fest, dass hinter Begriffen wie Lokalisierung meist eine enge, man könnte sogar sagen laienhafte Vorstellung von Übersetzung steckt, die den aktuellen Erkenntnisstand der übersetzungswissenschaftlichen Theoriebildung ignoriert. Denn in vielen übersetzungstheoretischen Ansätzen, wie der Skopostheorie von Vermeer (Reiß / Vermeer 1984) oder dem Rewriting-Konzept von Lefevere (1992), aber auch dem multimoda-

len Ansatz in der AVT (z. B. Taylor 2013) werden breite Übersetzungsdefinitionen vertreten, die all jene Merkmale, mit denen Lokalisierung, Adaptation oder Transkreation belegt werden, inkludieren. Grundsätzlich kann daher festgehalten werden, dass es jedenfalls wichtig ist zu bedenken, dass mit der Verwendung bestimmter Begrifflichkeiten immer auch theoretische Annahmen über Wesen, Aufgabe und Funktion von Übersetzungen verbunden sind.

Verwandte Themen

► Der (sub-)disziplinäre Status der AVT, S. 23–34.

Weiterführende Literatur

Chaume, Frederic (2016): „Audiovisual Translation Trends: Growing Diversity, Choice and Enhanced Localization". In: Esser, Andrea *et al.* [Hrsg.]: *Media Across Borders. Localizing TV, Film and Video Games*. London: Routledge. S. 68–84. | Der Autor stellt eine Reihe von Übersetzungstypen vor und diskutiert, inwieweit sie für die AVT sinnvoll sind. Dabei werden vor allem Lokalisierung und Transkreation beleuchtet.

Gottlieb, Henrik (2017): „Semiotics and Translation". In: Malmkjaer, Kirsten [Hrsg.]: *The Routledge Handbook of Translation Studies and Linguistics*. London: Routledge. S. 45–63. | Auch wenn der Fokus nicht ausschließlich auf der AVT liegt, so liefert dieser Beitrag zahlreiche Beispiele aus dem Bereich der AVT für unterschiedliche intra- und intersemiotische Übersetzungstypen. Mit insgesamt 34 Typen liefert dieser Beitrag die bis dato detaillierteste Kategorisierung im Bereich der AVT.

Taylor, Christopher (2016): „The multimodal approach in audiovisual translation". In: *Target* 28/2. S. 222–236. [DOI: https://doi.org/10.1075/target.28.2.04tay]. | In diesem Artikel wird diskutiert, wie der multimodale Ansatz für die AVT angewendet werden kann. Dabei wird ein auf die AVT zugeschnittenes Transkriptionsmodell vorgestellt, durch das das Zusammenspiel der einzelnen Modi in Filmen erfasst werden kann.

Literaturverzeichnis

Baldry, Anthony / Thibault, Paul (2006): *Multimodal Transcription and Text Analysis*. London: Equinox.

Chaume, Frederic (2018): „Is audiovisual translation putting the concept of translation up against the ropes?" In: *Jostrans* 30. S. 84–104. Abgerufen am 17.08.2023, https://www.jostrans.org/issue30/art_chaume.pdf

Chaume, Frederic (2016) „Audiovisual Translation Trends: Growing Diversity, Choice and Enhanced Locallization". In: Esser, Andrea *et al.* [Hrsg.]: *Media Across Borders: Localising TV, Film and Video Games*. London: Routledge. S. 68–84.

Chaume, Frederic (2004): „Film studies and translation studies: Two disciplines at stake in audiovisual translation". In: *Meta* 49/1. S. 12–24. [DOI: https://doi.org/10.7202/009016ar].

Gambier, Yves (2006): „Multimodality and Audiovisual Translation". In: Carroll, Mary / Gerzymisch-Arbogast, Heidrun / Nauert, Sandra [Hrsg.]: *Audiovisual Translation Scenarios. Proceedings of the second MuTraConference in Copenhagen 1–5 May, 2006*. Abgerufen am 20.11.2022, http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Gambier_Yves.pdf

Gambier, Yves (2003): „Introduction. Screen Transadaptation: Perception and Reception". In: *The Translator* 9/2. S. 171–189. [DOI: https://doi.org/10.1080/13556509.2003.10799152].

Gerzymisch-Arbogast, Heidrun (2005): „Introducing Multidimensional Translation". In: Gerzymisch-Arbogast, Heidrun / Nauert, Sandra [Hrsg.]: *Challenges of Multidimensional Translation. Proceedings of the first MuTraConference in Saarbrücken, 2–6 May*. Abgerufen am 22.11.2022, http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_GerzymischArbogast_Heidrun.pdf

Gottlieb, Henrik (2017) „Semiotics and Translation". In: Malmkjær, Kirsten [Hrsg.]: *The Routledge Handbook of Translation Studies and Linguistics*. London: Routledge. S. 45–63.

Gottlieb, Henrik (1994): „Subtitling: People translating people". In: Dollerup, Cay / Loddegaard, Anne [Hrsg.]: *Teaching Translation and Interpreting 2: Insights, aims, visions. Papers from the second Language International Conference. Elsinor, Denmark 4–6 June 1993*. Amsterdam: Benjamins. S. 261–274.

Holz-Mänttäri, Justa (1984): *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

Hutcheon, Linda (2006): *A Theory of Adaptation*. London: Routledge.

Iaia, Pietro L. (2018): „A Process-Based Study of the Reformulation Strategies of Culture-Bound Humorous Discourse“. In: Spinzi, Cinzia / Rizzo, Alessandra / Zummo, Marianna L. [Hrsg.]: *Translation or Transcreation? Discourses, Texts and Visuals*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. S. 136–149.

Jakobson, Roman (1959): „On Linguistic Aspects of Translation“. In: Brower, Reuben [Hrsg.]: *On Translation*. Cambridge, MA: Harvard University Press. S. 232–239.

Kaindl, Klaus (2020): „A theoretical framework for a multimodal conception of translation“. In: Boria, Monica / Carreres, Ángeles / Noriega-Sánchez, María / Tomalin, Marcus [Hrsg.]: *Translation and Multimodality: Beyond Words*. London: Routledge. S. 49–70.

Kaindl, Klaus (2016): „Multimodales und mediales Übersetzen“. In: Kadric, Mira / Kaindl, Klaus [Hrsg.]: *Berufsziel Übersetzen und Dolmetschen. Grundlagen, Ausbildung, Arbeitsfelder*. Tübingen: Francke. S. 120–136.

Kress, Gunther / van Leeuwen, Theo (2001): *Multimodal Discourse. The modes and media of contemporary communication*. London: Hodder Arnold.

Künzli, Alexander (2017): *Die Untertitelung – von der Produktion zur Rezeption*. Berlin: Frank & Timme. Abgerufen am 28.08.2023, https://www.frank-timme.de/de/programm/produkt/die_untertitelung-von_der_produktion_zur_rezeption?file=/site/assets/files/5143/alexander_kuenzli_die_untertitelung.pdf

Lefevere, André (1992): *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge.

Mayoral, Roberto / Kelly, Dorothy / Gallardo, Natividad (1988): „Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation“. In: *Meta* 33/3. S. 356–367. [DOI: https://doi.org/10.7202/003608ar].

Pérez-González, Luis (2014): „Multimodality in Translation and Interpreting Studies: Theoretical and methodological perspectives“. In Bermann, Sandra / Porter, Catherine [Hrsg.]: *A Companion to Translation Studies*. Chichester: Wiley-Blackwell. S. 119–131.

Reiß, Katharina (1976): *Texttyp und Übersetzungsmethode. Der operative Text*. Kronbert/Ts.: Scriptor.

Reiß, Katharina (1971): *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Hueber.

Reiß, Katharina (1969/1981): „Textbestimmung und Übersetzungsmethode. Entwurf einer Texttypologie". In: Wilss, Wolfram [Hrsg.]: *Übersetzungswissenschaft*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft. S. 76–91.

Reiß, Katharina / Vermeer, Hans (1984): *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.

Remael, Aline (2001): „Some Thoughts on the Study of Multimodal and Multimedia Translation". In: Gambier, Yves [Hrsg.]: *(Multi)Media Translation: Concepts, Practices, and Research*. Amsterdam: Benjamins. S. 13–22.

Romero-Fresco, Pablo / Chaume, Frederic (2022): „Creativity in Audiovisual Translation and Media Accessibility". In: *Jostrans* 38. S. 75–100. Abgerufen am 17.08.2023, https://jostrans.org/issue38/art_romero.pdf

Taylor, Christopher (2013): „Multimodality and audiovisual translation". In: Gambier, Yves / Doorslaer, Luc van [Hrsg.]: *Handbook of Translation Studies Vol. 4*. Amsterdam: Benjamins. S. 98–104. [DOI: https://doi.org/10.1075/hts.4.mul2].

Titford, Christopher (1982): „Subtitling – Constrained Translation". In: *Lebende Sprachen* 27/3. S. 113–116.

Zabalbeascoa, Patrick (2012): „Teorías de la traducción audiovisual. Un viaje de ida y vuelta para progresar". In: Martínez Sierra, Juan J. [Hrsg.]: *Reflexiones sobre la traduccíon audiovisual. Tres espectros, tres momentos*. Valencia: Universidad de Valencia. S. 187–199.

Zabalbeascoa, Patrick (2008): „The nature of the audiovisual text and ist parameters". In: Díaz Cintas, Jorge [Hrsg.]: *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam: Benjamins. S. 21–37.

Zabalbeascoa, Patrick (1997): „Dubbing and the nonverbal dimension of translation". In: Poyatos, Fernando [Hrsg.]: *Nonverbal Communication and Translation: New Perspectives and Challenges in Literature, Interpretation and the Media*. Amsterdam: Benjamins. S. 327–342.

Silke Gutermuth und Silvia Hansen-Schirra

Barrierefreiheit und AVT

1 Barrierefreiheit und Behinderung?

Barrierefreiheit bedeutet im Wortsinn ‚frei von Barrieren', impliziert aber gleichermaßen, dass es Barrieren gibt, die überwunden werden müssen. Allgemein wird Barrierefreiheit in erster Linie im Kontext von ‚Menschen mit Behinderung' verwendet:

> Zu den Menschen mit Behinderung zählen Menschen, die langfristige körperliche, seelische, geistige oder Sinnesbeeinträchtigungen haben, welche sie in Wechselwirkung mit verschiedenen Barrieren an der vollen, wirksamen und gleichberechtigten Teilhabe an der Gesellschaft hindern können. (UN-BRK 2008: Artikel 1, Absatz 2)

Die Herangehensweisen, um diese Teilhabe zu ermöglichen, sind einerseits behinderungskompensierende oder unterstützende Maßnahmen zur Überwindung der Barrieren oder eine so flexible Ausgestaltung der Umgebung, dass sie „ohne Zusatztechnik oder Anpassung von Menschen mit unterschiedlichen Fähigkeiten in unterschiedlichen Situationen benutzt werden kann" (REHADAT 2023). Dies entspricht dem Grundsatz des Universellen Designs (Design for all) (UN-BRK 2008: Art. 2).

Die Zugänglichkeitsverfahren, mit denen Webinhalte generell und audiovisuelle Inhalte im Besonderen für Menschen mit unterschiedlichen Behinderungen nutzbar gemacht werden, gewinnen durch das exponentielle Anwachsen digitaler Medien sowie Veränderungen in gesetzlichen Grundlagen zunehmend an Bedeutung und Sichtbarkeit, nicht nur in den DACH-Staaten.

2 Rechtliche Rahmenbedingungen

„Niemand darf wegen seiner Behinderung benachteiligt werden“ (GG 1994: Art. 3, Abs. 3). Im Sinne der UN-BRK-Definition hat das Konzept der Barrierefreiheit zum Ziel, Nachteilsausgleich und somit Inklusion und gleichberechtigte selbstbestimmte Teilhabe am gesellschaftlichen Leben zu befördern.

Die *UN-Behindertenrechtskonvention* (UN-BRK 2008) trat am 3. Mai 2008 in Kraft. Alle drei DACH-Staaten haben die UN-BRK ratifiziert und sich gemäß UN-BRK Artikel 9 Absatz 1 dazu verpflichtet, geeignete Maßnahmen (Nationale Aktionspläne (NAP)) zu treffen, damit Menschen mit Behinderungen gleichberechtigt Zugang zu öffentlichen Einrichtungen und Diensten, Transportmitteln sowie zu Information und Kommunikation (einschließlich Internet und neue Medien) erhalten können.

Bauliche Barrierefreiheit ist u. a. in der Normgruppe *DIN 18040 Barrierefreies Bauen* geregelt und auf europäischer Ebene mit der Norm *EN 17210 Barrierefreiheit und Nutzbarkeit der gebauten Umwelt* abgebildet, in der Schweiz bildet die Grundlage hierfür die Norm *SIA 500 Hindernisfreie Bauten*. Das bedeutet für den barrierefreien Zugang zu gebäudegebundenen Schauspiel- oder Musiktheaterproduktionen, Kultur- und Sportveranstaltungen, Museen und Kinos, dass hierbei nicht nur an Rampen für Rollstuhlfahrer:innen gedacht wird, sondern auch Menschen mit sensorischen Beeinträchtigungen ihren Weg durch beispielsweise ein Theater finden können, um einer Vorstellung beizuwohnen, die Live-Audiodeskription wie auch Gebärdensprachdolmetschen oder Übertitelung anbietet. Zu diesem Zweck müssen entsprechende bauliche Voraussetzungen existieren und Bedienelemente an zentralen Stellen, wie in Fahrstühlen, in ihrer Funktion (visuell-taktil) und ihrer Auslösung (visuell-auditiv) nach dem Zwei-Sinne-Prinzip wahrnehmbar gestaltet sein (DIN 18040).

Kommunikative Barrierefreiheit, der Zugang zu Information, Kommunikation, Internet und neuen Medien sowie deren Nutzung ohne Fremdassistenz (Assistenztechnologien ausgenommen), ist in Deutschland im *Behindertengleichstellungsgesetz* (BGG 2016: § 4), in Österreich im *Bundesgleichstellungsgesetz* (BGStG 2006: § 6 Abs. 5) und in der Schweiz im *Behindertengleichstellungsgesetz* (BehiG 2018) festgeschrieben. Damit sind so-

wohl Abbau baulicher wie auch kommunikativer Barrieren gleichermaßen gesetzlich bestimmt. Digitale Barrierefreiheit (*eAccessibility*) von Behördendienstleistungen auf Bundesebene wurde in der Schweiz 2004 ebenfalls im Behindertengleichstellungsgesetz (BehiG 2018), in Österreich im *Bundes-Behindertengleichstellungsgesetz* (Sozialministerium Österreich 2019) und in Deutschland in der *Barrierefreien Informationstechnik Verordnung BITV 2.0* (2011) verankert. Sie gilt zudem als Orientierung für alle Internetangebote und basiert u. a. auf den internationalen Richtlinien für barrierefreie Webinhalte des *World Wide Web Consortium* (W3C 2023), den *Web Content Accessibility Guidelines* (WCAG 2.0 2008/WCAG 2.1 2018). Diese definieren, unterstützen und evaluieren barrierefreie Webentwicklung und verpflichten die öffentlichen Stellen der EU-Mitgliedsstaaten auf Basis folgender vier Prinzipien, barrierefreie Zugänge zu ihren Websites und mobilen Anwendungen zu gewährleisten:

- Wahrnehmbarkeit
- Bedienbarkeit
- Verständlichkeit
- technische Robustheit

(EAA 2019: Art. 47)

Bei einer Nachrichtensendung im Internet würde Wahrnehmbarkeit darin bestehen, dass alle Bedienelemente zum Zuschalten von AVT (UT, Gebärdensprachverdolmetschung, Live-AD, Dolmetschen in Leichte Sprache etc.) an prominenter Stelle und für die Nutzer:innen gut sichtbar (Kontrast, Farbgebung, Platzierung) oder für den Screenreader gut lesbar sind. Bedienbarkeit bedeutet, dass alle AVT-Bedienelemente von allen Nutzer:innen unabhängig von der Art der Behinderung erreicht und nutzbar gemacht werden können, das heißt, dafür muss es mehrere Möglichkeiten geben. Diese müssen, neben der klassischen tastaturgesteuerten und screenreadertauglichen Navigation und Interaktion, in der Webseitenprogrammierung bereits implementiert sein. Die jeweiligen Instruktionen zum Bedienen der einzelnen AVT-Optionen müssen verständlich, gegebenenfalls in Leichter Sprache, verfasst sein. Technische Robustheit äußert sich u. a darin, dass das Format der Nachrichtensendung in

möglichst vielen unterschiedlichen Browsern angezeigt und abgespielt werden kann und mit möglichst vielen Assistenztechnologien kompatibel ist. Weitere spezifische Umsetzungsrichtlinien vervollständigen die Prinzipien und sollen so ein Mitwachsen mit neuen technischen Entwicklungen und somit größtmögliche Interoperabilität sowohl mit aktuellen als auch zukünftigen Technologien ermöglichen.

Der nächste Schritt hinsichtlich der Standardisierung der Barrierefreiheitsanforderungen für den EU-Binnenmarkt ist der *European Accessibility Act* (Europäischer Rechtsakt zur Barrierefreiheit) (EAA 2019) und betrifft die Privatwirtschaft. Er tritt am 28. Juni 2025 in Kraft und fordert Barrierefreiheit für Produkte und Dienstleistungen aller Art, u. a. für audiovisuelle Mediendienste und „Verbraucherendgeräte mit interaktivem Leistungsumfang, die für den Zugang zu audiovisuellem Mediendiensten verwendet werden“ (BFSG 2021), lediglich Kleinstunternehmen sind ausgenommen. In Deutschland heißt die Umsetzung *Barrierefreiheitsstärkungsgesetz* (BFSG 2021). Hierbei liegt der Fokus auf der Zugänglichkeit zu audiovisuellen Inhalten, das bedeutet, dass auf der Dienstleistungsseite neben den privaten und öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten auch Video-on-Demand-Angebote von Streaming-Diensten wie Netflix oder Amazon Prime sowie z. B. Spieleanbieter unter diese Neureglung fallen. Auf der Produktseite werden explizit die Hardware (IKT-Produkte) wie Smartphones, Tablets, Computer sowie Spielekonsolen genannt, wie auch die entsprechend zugehörige Software bzw. die mobilen Anwendungen. Die eigentlichen audiovisuellen Inhalte werden unter den betroffenen Produkten nicht explizit aufgeführt.

Der EAA kommt Forderungen entgegen, denen die bisherigen Maßnahmen zur Umsetzung der Barrierefreiheit noch nicht weitreichend genug für eine wirklich inklusive Informationsgesellschaft waren und die ganz im Sinne eines Universellen Designs der Meinung sind, dass für eine barrierefreie Gestaltung der digitalen Welt gesamtgesellschaftlich Barrieren abgebaut werden müssen und dafür auch behinderungsübergreifend gedacht werden muss.

3 Barrierefreie Kommunikation und Kommunikationsbarrieren

Im Zuge der gesetzlichen Anforderungen und der Digitalisierung erlebt kommunikative Barrierefreiheit einen enormen Aufmerksamkeitsschub und Angebote barrierefreier Kommunikation werden immer häufiger nachgefragt und gefordert:

> Barrierefreie Kommunikation umfasst alle Maßnahmen zur Eindämmung von Kommunikationsbarrieren in unterschiedlichen situationalen Handlungsfeldern. […] Kommunikationsbarrieren entstehen immer dann, wenn Kommunikationsangebote nicht in der erforderlichen Weise an die Zielsituation und die intendierte Adressatenschaft angepasst sind. (Maaß / Rink 2020: 20)

Kommunikation gilt selbst zwischen unbeeinträchtigten Personen per se als ein störanfälliger Prozess (Shannon / Weaver 1949) und ein Austausch von Informationen ist daher nicht selten dysfunktional. Identifizierbare Gründe hierfür können u. a. in verschiedenen Barrieren liegen, die eine Kommunikation oder Interaktion beeinträchtigen. Möchte man z. B. an einer internationalen Fachkonferenz via Livestream teilnehmen, so können diese Kommunikationsbarrieren (Rink 2020: 29–32) auf unterschiedlichen Ebenen der Kommunikation den Prozess stören.

Der/die Teilnehmer/in

- hat kein internetfähiges Gerät oder keinen Zugang zum Internet = Medienbarriere.
- hat eine motorische Einschränkung (z. B. keine Mausbedienung möglich) = Motorikbarriere.
- ist gehörlos oder blind, ein sensorischer Kanal ist beeinträchtigt = Sinnesbarriere.
- spricht dieselbe Sprache wie die/der Vortragende, kann aufgrund zu wenig Vor- bzw. Fachwissens den Inhalten nicht folgen = Fachbarriere.

- spricht dieselbe Sprache wie die/der Vortragende, der Vortrag ist sehr komplex und fachsprachlich = Fachsprachenbarriere.
- spricht nicht dieselbe Sprache wie die/der Vortragende = Sprachbarriere.
- hat aufgrund einer kognitiven Einschränkung limitierte Aufnahme- und Verarbeitungskapazität = Kognitionsbarriere.

Diese Barrieren können in unterschiedlichen Kombinationen und Ausprägungsgraden vorliegen und sind daher sehr individuell. Im Folgenden werden Translationsstrategien und Technologien genannt, welche zur Überwindung der Kommunikationsbarrieren beitragen können.

4 Assistenztechnologien und Translationsstrategien

Unter Assistenztechnologien – im österreichischen Sprachraum findet man hierfür auch den Begriff ‚assistierende Technologien' – fasst man in der audiovisuellen Landschaft alle hardwareunterstützenden Geräte sowie Softwarekomponenten zusammen, die eine verbesserte Zugänglichkeit zu audiovisuellen Medien ermöglichen (u. a. Datenbank BK 2023). State-of-the-Art sind hierbei alternative Ein- und Ausgabetechnologien wie Screenreader, Brailletastatur, digitale und multimodale Sprach- und Dialogsysteme, Augensteuerung, Mundmaus, alternative Zeigegeräte und Touchscreens. Optimierte Funktionalität besteht, wenn die digitalen Angebote den WCAG 2.1-Standards entsprechen und so eine Kompatibilität mit den Assistenztechnologien aufweisen (Reich / Miesenberger 2013). Hinzukommen die zum größten Teil in der audiovisuellen Translation schon inhärenten Translationsstrategien wie Audiodeskription, Untertitel, Gebärdensprache, Schriftdolmetschen, Nutzung Leichter/Einfacher Sprache und Dolmetschen, z. B. in Form von Community Interpreting (für eine detaillierte Übersicht über diese Technologien und Translationsstrategien s. Greco / Jankowska 2020).

Adaptiv zu fortschreitender Digitalisierung (Web 2.0, Big Data, 5G, Cloud turn) und Technologieentwicklungen wie automatische Spracherkennung (ASR), Text-to-speech-Systeme (TTS), maschinelle Übersetzung (MÜ), künst-

liche Intelligenz (KI) oder immersive Realitäten (IR) verändern sich Produkte der audiovisuellen Medienlandschaft und damit auch die Translationsstrategien. So muss auch Barrierefreiheit als Teil dieses Prozesses gesehen werden.

Im Zuge von Medien- und Modalitätenkonvergenz werden digitale Medieninhalte mobiler, flexibler und multimodaler gestaltet, so dass barrierefreie APPs und das Smartphone als interaktives Multitool eine immer größere Rolle im Lebensalltag der Menschen einnehmen. Die Apps greifen auf geräteinhärente Funktionalitäten (GPS, Kamera, Mikrofon, Sprachassistenz) zurück und kombinieren sie je nach Bedarf auch in Echtzeit wie bei AR-basierten Smartphone-Spielen (Pokémon Go), so dass Linearität und Modularität der einzelnen Komponenten und Anwendungen immer mehr verwischen und eine eindeutige Zuweisung zu einer speziellen Kommunikationsbarriere oder Behinderung zwar möglich, aber gleichzeitig immer herausfordernder wird. Das Einblenden oder Vorlesen von Richtungsangaben in das Bild der Smartphone-Kamera zur vereinfachten Routenführung kann von gehörlosen bzw. blinden Menschen genutzt werden, aber auch von älteren Menschen, deren sensorische Kanäle sich altersbedingt verändern, die aber nicht zu Menschen mit Behinderung im Sinne der UN-BRK-Definition gehören. In diesem Kontext kann die Vorstellung hinterfragt werden, inwieweit das Konzept der Barrierefreiheit dann noch von Behinderung abhängig ist (Ellcessor 2016), wenn die Abgrenzungen verschwimmen.

Neben Sprachassistenzsystemen sind weitere KI-gestützte Technologien in der AVT mit Blick auf Barrierefreiheit insbesondere „…(halb-) automatische Lokalisierung und Übersetzung von Inhalten (Video, Audio, Text) in andere Sprachen […] automatische Transkription und Untertitelung von Videoinhalten" (Rehm 2020: 2, Übersetzung der Autorinnen), wobei hier intralinguale maschinelle Übersetzungssysteme in verständnisoptimierte einfache oder Leichte Sprache (SUMM AI 2022) für Menschen mit eingeschränkter Lesekompetenz oder kognitiver Beeinträchtigung mitgedacht werden müssen.

Forschungsprojekte und Entwicklungstrends hinsichtlich Kommunikation mit Gehörlosen beschäftigen sich mit echtzeitgesteuerten 3D-Gebärdensprachavataren als multimodale Dialogsysteme (Ebling 2018), um Gebärdensprache in Deutsch (Schrift und Audio) und vice versa darstellen zu können. Gebärdensprachunterstützung in Videospielen wurde erstmalig 2021 von Play-

ground Games in das Spiel Forza Horizon implementiert (von Gillern / Nash 2023) und ermöglicht es nun einer größeren Nutzer:innengruppe am Spielerlebnis teilzuhaben.

Eine wichtige Innovation für blinde Nutzer:innen, die bislang beim Empfang von Echtzeitinformationen auf eine lineare einzeilige Braillezeile angewiesen waren, ist die Entwicklung eines mehrzeiligen taktilen Brailledisplays, auf dem Inhalte wie Bilder oder Grafiken dargestellt werden können. Die Anbindung an digitale Ökosysteme bietet weitere Möglichkeiten der Vernetzung (z. B. Vorlesefunktion). Damit hat die Vorstellung von intersemiotischer Translation nach Jakobson (1959: 233) eine neue Dimension erreicht.

Im Bereich der *Wearable Technologies* sind Smart Glasses mit u. a. individuell anpassbaren Live-Untertiteln in Echtzeit, der Möglichkeit, Chatverläufe zurückzuspulen, oder Einblendung vorproduzierter intralingualer Untertitel, auch in Augmented-Reality-Umgebungen, bereits auf dem Markt. Diverse Head-mounted-Displays (HMD) sowie Virtual-Reality-Brillen, z. T. mit integriertem Eyetracking, bieten Zugang zu immersiven Realitäten.

Smart Clothes (*e-textiles*) basieren auf einem Materialmix mit eingewebten leitfähigen Fäden, die durch einfaches Tippen auf oder Wischen über bestimmte Stellen der Kleidung digitale mediale Interaktivität auf Basis einer Bluetooth-Verbindung zu verschiedenen Mobilgeräten herstellen können. So könnte bei entsprechender Einstellung beim Kinobesuch ein einfaches Wischen am Ärmel Audiodeskription oder Untertitel über die GRETA-App bedienbar machen, Live-Audiodeskription und Übertitel im Theater oder Audioguides im Museum.

Augensteuerung durch Eyetracking für Menschen mit sprachlichen oder motorischen Einschränkungen ist ebenso kein neuer Trend wie der vielfältige Einsatz von Sprachassistenz und -dialogsystemen. Viele der vorgestellten Entwicklungen und Translationsstrategien sind bereits etabliert. Manche haben zudem die Schwelle zur (experimentellen) Implementierung in immersive Medien für die innovativen Augmented-, Virtual- und Mixed-Reality-Technologien überschritten, wie das im Projekt *Immersive Accessibility* (ImAC 2017–2020) für Audiodeskription, Untertitel und Gebärdensprache für 360°-Videos der Fall ist. Das Potenzial ist hier längst noch nicht ausgereizt, so dass die nächsten Innovationsfortschritte nicht lange auf sich warten lassen werden.

Erste Forschungen hinsichtlich Steuerungsmöglichkeiten über Brain-Computer-Interfaces (BCI) (engl. für Gehirn-Maschine-Schnittstelle) sind ebenfalls zukunftsweisend, wenn auch für den AVT-Bereich noch längst nicht marktreif (Peksa / Mamchur 2023). BCI ermöglichen eine „direkte Informationsübertragung zwischen einem organischen Gehirn und einem technischen Schaltkreis“ (Heuer 2015) ohne Umweg über Muskelkontraktion, so dass das primäre Forschungs- und Einsatzgebiet im medizinischen Bereich bei Menschen mit körperlichen Behinderungen gesehen wird, z. B. bei der Steuerung motorischer Neuroprothesen als Gliedmaßenersatz. Sollte sich diese Methode bezahl- und umsetzbar etablieren, dann könnte AVT in nicht gekanntem Ausmaß davon profitieren und wäre z. B. interessant für die Interaktion mit virtuellen Umgebungen gerade im Spielebereich, universell würde sie einen weiteren revolutionären Schritt innerhalb der Kommunikationstechnologie darstellen.

5 AVT als Katalysator für Barrierefreiheit

Beispiellose technologische Entwicklungen verändern die Lebenswelt und damit auch die Wege deren Zugänglichkeit (Greco / Jankowska 2020: 75). Eine heterogene Nutzer:innenschaft steht einer heterogenen Medienlandschaft gegenüber. Barrierefreiheit ist hier die verbindende Komponente. Vollständige Barrierefreiheit wird wahrscheinlich nur selten erreicht werden, aber die Tendenz geht dahin, durch ein breit angelegtes und individualisierbares Angebot möglichst barrierefreier/-armer Mediengestaltung (ImAC 2017–2020, Miesenberger 2012: 29), u. a. auf Basis vereinbarter Standards (WCAG 2.1/Universelles Design), den größtmöglichen Nutzen für die größtmögliche Anzahl von Menschen zu bieten. Dafür braucht es auf Entwicklerseite neben Kenntnissen über die Nutzer:innengruppen Kenntnisse über die Arten der Kommunikationsbarrieren und die entsprechenden unterstützenden Tools und Technologien sowie eine Umkehr der Praxis der Nachträglichkeit in ein Mitdenken von Anfang an. Es erfordert aber auch von den Nutzer:innen in der digitalen Medienlandschaft eine gewisse Medienkompetenz, die schon für einen großen Teil der unbeeinträchtigten Menschen einige Herausforderungen birgt.

Als weiterer unkalkulierbarer Faktor muss Interaktivität, z. B. nutzer:innen-generierte audiovisuelle Online-Inhalte vor allem in Social-Media-Kontexten, gesehen werden, die erst barrierefrei sein kann, wenn Barrierefreiheit für alle Produkte die Norm geworden ist.

AVT ist als ein technologieaffiner, interdisziplinärer Medienraum am Puls der Zeit dafür prädestiniert, eine Bandbreite von Zugänglichkeiten zu schaffen, die, je einfacher und selbstverständlicher sie aufzufinden und zu benutzen sind, die Erreichbarkeit für alle potentiellen Nutzer:innen vervielfacht, und somit ein Katalysator für Barrierefreiheit zu werden. Ganz im Sinne des Konzepts des Universellen Designs entfällt dadurch auch der Stigmatisierungscharakter (Maaß 2020).

Verwandte Themen

► Technologische Entwicklungen in der AVT, S. 361–375.

Weiterführende Literatur

Greco, Gian M. / Jankowska, Anna (2020): „Media accessibility within and beyond audiovisual translation“. In: Bogucki, Łukasz / Deckert, Mikołaj [Hrsg.]: *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*. Cham: Springer International Publishing. S. 57–81. [DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-030-42105-2_4]. | Der Artikel liefert einen erweiterten, in Teilen holistischen Überblick über das Themenpaar Barrierefreiheit und AVT und diskutiert Definitionen und Abgrenzungen sowie erste weiterführende Klassifizierungsversuche.

Jankowska, Anna (2020): „Audiovisual Media Accessibility“. In: Angelone, Erik / Ehrensberger-Dow, Maureen / Massey, Gary [Hrsg.]: *The Bloomsbury Companion to Language Industry Studies*. Bloomsbury Companions. London: Bloomsbury Academic. S. 231–260. | Der Artikel bietet einen Einstieg in unterschiedliche Perspektiven auf Barrierefreiheit (Gesellschaft, Wissenschaft, Industrie), deren gegenseitige Beeinflussung und deren Synergien, mit Augenmerk auf unterschiedliche Begrifflichkeiten und Kontexte.

Remael, Aline / Reviers, Nina (2019): „Media accessibility and accessible design". In: O'Hagan, Minako [Hrsg.]: *The Routledge Handbook of Translation and Technology*. London: Routledge. S. 482–497. | Der Artikel beleuchtet die Entwicklung von Barrierefreiheit und AVT unter verschiedenen Gesichtspunkten (u. a. Hauptakteure, Forschung) und thematisiert in diesem Kontext sowohl die zunehmende Verflechtung und das Verschwimmen von Grenzen als auch die Potentiale und zukünftigen Herausforderungen.

Literaturverzeichnis

BehiG (2018): *Behindertengleichstellungsgesetz: Bundesgesetz vom 13. Dezember 2002 über die Beseitigung von Benachteiligungen von Menschen mit Behinderungen*. Abgerufen am 01.03.2023, https://www.fedlex.admin.ch/eli/cc/2003/667/de

BFSG (2021): *Barrierefreiheitsstärkungsgesetz*. Bundesministerium für Arbeit und Soziales. Abgerufen am 01.03.2023, https://www.bmas.de/DE/Service/Gesetze-und-Gesetzesvorhaben/barrierefreiheitsstaerkungsgesetz.html

BGG (2016): *Gesetz zur Gleichstellung von Menschen mit Behinderung (Behindertengleichstellungsgesetz)*. § 4 Barrierefreiheit. Abgerufen am 01.03.2023, https://www.gesetze-im-internet.de/bgg/BJNR146800002.html

BGStG (2023): RIS-Bundes-Behindertengleichstellungsgesetz. Abgerufen am 01.03.2023, https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=20004228

BITV 2.0 (2011): *Verordnung zur Schaffung barrierefreier Informationstechnik nach dem Behindertengleichstellungsgesetz*. Abgerufen am 01.03.2023, https://www.gesetze-im-internet.de/bitv_2_0/BJNR184300011.html

Datenbank BK (2023): *Stiftung Barrierefrei Kommunizieren*. Abgerufen am 01.03.2023, https://www.barrierefrei-kommunizieren.de/datenbank/

DIN 18040 (2010): *Barrierefreies Bauen – Planungsgrundlagen – Teil 1: Öffentlich zugängliche Gebäude*. Abgerufen am 12.05.2023, https://www.din.de/de/mitwirken/normenausschuesse/nabau/veroeffentlichungen/wdc-beuth:din21:133692028

DIN EN 17210 (2021): *Barrierefreiheit und Nutzbarkeit der gebauten Umgebung – Funktionale Anforderungen*. Abgerufen am 01.03.2023, https://www.din.de/de/ueber-normen-und-standards/nutzen-fuer-den-verbraucher/verbraucherrat/ueber-

uns/din-en-17210-barrierefreiheit-und-nutzbarkeit-der-gebauten-umgebung-funktionale-anforderungen-im-august-2021-veroeffentlicht-821822

EAA (2019): *Richtlinie (EU) 2019/882 des Europäischen Parlaments und des Rates vom 17. April 2019 über die Barrierefreiheitsanforderungen für Produkte und Dienstleistungen*. EUR-Lex. Abgerufen am 01.03.2023, https://eur-lex.europa.eu/eli/dir/2019/882/oj?locale=de

Ebling, Sarah (2018): „Sprachtechnologie für Menschen mit Behinderungen". In: Calabrese, Stefania *et al.* [Hrsg.]: *Sonderpädagogik in der digitalisierten Lernwelt. Beiträge der nationalen Tagung Netzwerk Forschung Sonderpädagogik.* Bern: Edition SZH / CSPS. S. 29–46.

Ellcessor, Elizabeth (2016): *Restricted access: Media, disability, and the politics of participation* (Bd. 6). New York: NYU Press.

GG (1994): *Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland Art 3*. Gesetze im Internet. Abgerufen am 01.03.2023, https://www.gesetze-im-internet.de/gg/art_3.html

Greco, Gian M. / Jankowska, Anna (2020): „Media accessibility within and beyond audiovisual translation". In: Bogucki, Łukasz / Deckert, Mikołaj [Hrsg.]: *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*. Cham: Springer International Publishing. S. 57–81. [DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-030-42105-2_4].

Heuer, Carsten (2015): „Brain-Computer-Interfaces – Fraunhofer INT". Fraunhofer-Institut für Naturwissenschaftlich-Technische Trendanalysen INT. Abgerufen am 08.09.2023, https://www.int.fraunhofer.de/content/dam/int/de/documents/EST/EST-1215-Brain-Computer-Interfaces.pdf

ImAC (2017–2020): *Immersive Accessibility*. Abgerufen am 01.03.2023, https://www.imacproject.eu/

Jakobson, Roman (1959): „On Linguistic Aspects of Translation". In: Brower, Reuben [Hrsg.]: *On Translation*. Cambridge, MA: Harvard University Press. S. 232–239. [DOI: https://doi.org/10.4159/HARVARD.9780674731615.C18].

Maaß, Christiane (2020): *Easy Language – Plain Language – Easy Language Plus.* Berlin: Frank & Timme. Abgerufen am 08.09.2023, https://www.frank-timme.de/de/programm/produkt/easy_language-plain_language-easy_language_plus?file=/site/assets/files/4582/easy_language_-_plain_language_-_easy_language_plus.pdf

Maaß, Christiane / Rink, Isabel (2020): *Handbuch Barrierefreie Kommunikation*. Berlin: Frank & Timme. Abgerufen am 14.08.2023, https://www.frank-timme.

de/en/programme/product/handbuch_barrierefreie_kommunikation?file=/site/assets/files/5102/handbuch_barrierefreie_kommunikation_oa.pdf

Miesenberger, Klaus (2012): „2. Theorie". In: Bosse, Ingo [Hrsg.]: *Medienbildung im Zeitalter der Inklusion* (Bd. 45). Düsseldorf: LfM Dokumentation. S. 27–29.

Peksa, Janis / Mamchur, Dmytro (2023): „State-of-the-Art on Brain-Computer Interface Technology". In: *Sensors* 23/13, 6001. [DOI: https://doi.org/10.3390/s23136001].

REHADAT (2023): *Lexikon: Universelles Design | REHADAT*. Institut der deutschen Wirtschaft Köln. Abgerufen am 01.03.2023, https://www.rehadat.de/lexikon/Lex-Universelles-Design/

Rehm, Georg (2020): *Research for CULT Committee – The Use of Artificial Intelligence in the Audiovisual Sector*. European Parliament, Policy Department for Structural and Cohesion Policies. Brussels. Abgerufen am 01.03.2023, https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/20b9f607-f7c4-11ea-991b-01aa75ed71a1

Reich, Klaus / Miesenberger, Klaus (2013): „Barrierefreiheit. Grundlage gerechter webbasierter Lernchancen". In: Ebner, Martin / Schön, Sandra [Hrsg.]: *L3T. Lehrbuch für Lernen und Lehren mit Technologien*. [DOI: https://doi.org/10.25656/01:8360].

Rink, Isabel (2020): „Kommunikationsbarrieren". In: Maaß, Christiane / Rink, Isabel [Hrsg.]: *Handbuch Barrierefreie Kommunikation*: Berlin: Frank & Timme. S. 29–65. Abgerufen am 14.08.2023, https://www.frank-timme.de/en/programme/product/handbuch_barrierefreie_kommunikation?file=/site/assets/files/5102/handbuch_barrierefreie_kommunikation_oa.pdf

Shannon, Claude E. / Weaver, Warren (1949): *The Mathematical Theory of Communication*. Urbana: The University of Illinois press.

SIA 500 (2018): *Hindernisfreie Bauten | Hindernisfreie Architektur*. Abgerufen am 01.03.2023, https://hindernisfreie-architektur.ch/normen_publikationen/sia-500/

Sozialministerium Österreich (2019): *Informationen zur Barrierefreiheit in Österreich*. Abgerufen am 01.03.2023, https://www.sozialministerium.at/Themen/Soziales/Menschen-mit-Behinderungen/Barrierefreiheit.html

SUMM AI (2022): *Wir machen die Welt verständlich*. SUMM AI. Abgerufen am 01.03.2023, https://summ-ai.com/

UN-BRK (2008): *United Nations: Gesetz zu dem Übereinkommen über die Rechte von Menschen mit Behinderung vom 13. Dezember 2006.* Abgerufen am 01.03.2023, https://www.un.org/depts/german/uebereinkommen/ar61106-dbgbl.pdf

von Gillern, Sam / Nash, Brady (2023): „Accessibility in video gaming: An overview and implications for English language arts education." In: *Journal of Adolescent & Adult Literacy* 66/6. S. 382–390. [DOI: https://doi.org/10.1002/jaal.1284].

W3C (2023): *World Wide Web Consortium*. Abgerufen am 01.03.2023, https://www.w3.org/

WCAG 2.1 (2018*): Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) 2.1*. Abgerufen am 01.03.2023, https://www.w3.org/TR/2018/REC-WCAG21-20180605/

WCAG 2.0 (2008): *Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) 2.0*. Abgerufen am 01.03.2023, https://www.w3.org/TR/WCAG20/

Małgorzata Korycińska-Wegner

Linguistische Zugänge

1 Einleitung

Die Arbeit des audiovisuellen Übersetzers wird weitgehend durch den multimodalen Kontext des Textes determiniert, seine Rolle beruht jedoch vor allem auf der sprachlichen Ausformulierung des ZTs. Unabhängig davon, welche Form der AVT eingesetzt wird, bildet der Einklang der sprachlichen Seite mit den übrigen Komponenten des multimedialen Textes ein übergeordnetes Prinzip. Mit Hilfe von Wissen um Strategien und Techniken, die sich auf Sprachphänomene wie Humor, Sprachvarietäten oder Kulturspezifika beziehen, kann der Translator seiner Textproduktion gegenüber eine bewusste Haltung einnehmen und zugleich das eigene Vorgehen planen und kontrollieren.

Der folgende Beitrag stellt eine linguistische Sicht auf den audiovisuellen Text vor, die sich im Spannungsfeld zwischen Sprachzentriertheit und Multimodalität bewegt. Dieses prägt auch die Diskussion des Äquivalenzbegriffes in der AVT, wie zunächst anhand der Synchronisation und Untertitelung gezeigt wird, sowie die Sicht auf adäquate Übersetzungsverfahren. Danach wird versucht, den Filmdialog und seine Übersetzungsspezifik zu umreißen, bevor die linguistischen Aspekte des immer wichtiger werdenden Bereichs der Audiodeskription vorgestellt werden. Abschließend werden eine Reihe von sprachlichen Einzelproblemen und ihre Behandlung in der AVT diskutiert. Der Fokus wird dabei auf fiktionale Produktionen gelegt.

2 Übersetzungsrelevante Textreflexion in der AVT

Vom Translator als Metarezipienten wird ein äußerst flexibles Verhalten gefordert, das darauf abzielen soll, den multimodalen Text in seiner Komplexität zu

erfassen und über die subjektive und spontane Interpretation hinauszugelangen. Eine systematische, methodologische Reflexion über den Text ermöglicht es, die sprachliche Komponente in den audiovisuellen Text einzufügen.

Als Antwort auf den Mangel an Verfahren zur ganzheitlichen Erfassung textueller Multimodalität legt z. B. Thome den Vorschlag eines kombiniert sprachlich-visuellen Analyseansatzes vor, der sich auf multimodale Texte (besonders Werbetexte und Texte im Internet) bezieht und bei dem es um eine „praktikable Verfahrensweise" (2018: 55) geht, die die „an multimodalen Texten beteiligten Kode-Elemente bewusst als prinzipiell gleichrangig einander zugeordnet und zusammenwirkend begreift" (2018: 55). Dabei unterscheidet Thome zwischen der textspezifischen Makrostruktur und den verwenderspezifischen Merkmalen (2018: 58–60).

Korycińska-Wegner (2011: 78–81) stellt dagegen in Anlehnung an die Systematik translatorischer Kategorien von Stolze (2003: 243–247) das hermeneutische Modell einer übersetzungsrelevanten Filminterpretation zur Diskussion. Die von Korycińska-Wegner vorgeschlagenen Kategorien der übersetzungsrelevanten Filmreflexion sind darauf ausgerichtet, die Textaspekte aufzuspüren, die die Einzigartigkeit des jeweiligen filmischen Kunstwerks ausmachen und deren Nichterkennen zu einem Sinnverlust führen kann. Nach dem Überblick über das Textganze ist die Rückkehr zur mikrotextuellen Perspektive und der Einsatz der linguistisch orientierten translatorischen Lösungen möglich.

Einen weiteren Ansatz legt Benecke (2014) auf der Basis des Sprachzeichenmodells von Bühler vor, nämlich das Audiodeskriptions-Entwicklungsmodell ADEM, das das besondere Wechselspiel von Bild und Ton in der AD systematisiert und die Absicht verfolgt, dem sehbehinderten Empfänger nicht nur den kognitiven Inhalt, sondern auch das *Erlebnis* eines Films, einer Oper oder eines Theaterstücks nachvollziehbar zu machen. In diesem Zusammenhang führt Benecke verschiedene Kompensationsmöglichkeiten wie *Kohärenzdeskription* und *Intended Hyperdeskription* ein (2014: 43–84).

3 Dynamik der Äquivalenzbeziehung in der AVT

In der Übersetzungswissenschaft und -praxis stellt *Äquivalenz* keinen statischen, sondern dynamischen Begriff dar. In der Auffassung von Reiß bedeutet Äquivalenz „eine Relation zwischen einem AT und einem ZT, die bei jedem Text (und jedem seiner Elemente in ihrem Beitrag zu Sinn und Funktion des Gesamttextes) eine Neuordnung der Relevanz aller jener Faktoren erfordert, die den Übersetzungsprozess beeinflussen" (1984: 170). Bei der audiovisuellen Übersetzung wird die Dynamik der Äquivalenzbeziehung weitgehend durch den benutzten Kanal determiniert, wie im Folgenden anhand der Synchronisation und Untertitelung exemplarisch dargelegt wird.

3.1 Äquivalenz in der Synchronisation

In der Synchronisation wird die Äquivalenzbeziehung in großem Maße durch die zu erreichende Synchronität modelliert. Herbst (1994: 29–50) unterscheidet zwischen der Lippensynchronität und paralinguistischer Synchronität. Die sich auf Lippen- und Kieferbewegungen beziehende Lippensynchronität untergliedert er in qualitative (Lippenpositionen und -bewegungen) und quantitative (Beginn und Ende des Synchrontextes und der Lippenbewegungen) Synchronität, in Synchronität in Bezug auf das Sprechtempo sowie in Bezug auf die Lautstärke und Artikulationsdeutlichkeit. Für die Synchronisation gilt es auch, „die Gesten möglichst auch in der Zielsprache mit dem Nukleus eines Satzes zu korrelieren" (1994: 50), was als paralinguistische Synchronität klassifiziert wird. Der Vollständigkeit halber wäre an dieser Stelle auch der phonetische Ansatz von Fodor (1969) zu erwähnen, in dem akribisch die Lautbildung, die Lippenbewegungen und die Erkennbarkeit artikulatorischer Bewegungen im Zusammenhang mit verschiedenen Winkeln und Entfernungen des Kameraverhaltens berücksichtigt werden. Fodors Ansatz scheint zwar in der synchronisatorischen Praxis keine Anwendung zu finden, wird aber in der Diskussion um die Synchronisation zitiert (Pisek 1994: 98–103).

Die semiotische Beschaffenheit der Synchronisation präformiert nicht nur die angestrebte Äquivalenzbeziehung, sondern auch den Übersetzungsvorgang. Tatsächlich werden Übersetzer bei der Synchronisation in der Regel nur

bei der Rohübersetzung eingesetzt. Wie Herbst konstatiert, handelt es sich bei der Rohübersetzung oft „nicht um eine Übersetzung, die den Anforderungen übersetzerischer Äquivalenz auch nur auf einer niedrigen Ebene genügen würde" (1994: 201). Der Übersetzer soll sich nicht auf die Synchronität konzentrieren, sondern auf Bedeutungs- und Formulierungsgenauigkeit, d. h. so wörtlich wie möglich übersetzen, in Fußnoten Anmerkungen zum tatsächlichen Sinn machen und auch Übersetzungsvarianten anbieten. So formulierte Übertragungen enthalten „krasse Verstöße" (Herbst 1994: 216) gegen die Äquivalenz im Sinne von Koller (2011). Erst nach der mehrschrittigen Bearbeitung durch das Synchronstudio wird der ZT endgültig ausformuliert. Damit ist oft ein so gravierender Eingriff verbunden, dass es sich bei einer Synchronfassung nicht nur um „eine Transponierung in eine andere Sprachwelt mit anderen Stimmen" handelt, sondern oft um „einen anderen Film" (Bräutigam 2009: 27).

3.2 Äquivalenz in der Untertitelung

Nach landläufiger Meinung gelten als die besten UT diejenigen, die vom Rezipienten nicht wahrgenommen werden. Wie unauffällig UT wirken, hängt in großem Maße davon ab, inwieweit die graphemischen UT mit dem phonetischen Dialog korrespondieren. In der UT werden die Merkmale der gesprochenen Kommunikation mit den stilistischen Mustern der geschriebenen Kommunikation in Beziehung gebracht. Gesprochene und geschriebene Sprache haben unterschiedliche ästhetische Normen und stilistische Muster und unterliegen einer anderen Kategorisierung auf der Achse korrekt/inkorrekt sowie formell/informell. Gesprochene Sprache umfasst in hohem Maße umgangssprachliche Elemente und Slang, wird oft durch Dialekt, Soziolekt und Idiolekt geprägt.

Spontane Rede, sei sie fingiert oder authentisch wie in einem Dokumentarfilm, weist Merkmale auf, auf die der Übersetzer Rücksicht nehmen muss, u. a. Pausen, falsche Redeanfänge, Selbstkorrekturen, Unterbrechungen, überlappende Rede, nicht beendete Sätze, grammatisch inakzeptable Konstruktionen, Versprecher sowie Widersprüche. Der Untertitler muss nicht nur Dialoge von einer Sprache in eine andere übersetzen, sondern auch diese Äußerungen von einem Sub-Code – die „scheinbar regelwidrige Verbalsprache" (Gottlieb 2002: 192) – in einen anderen – „die rigidere Schriftsprache" (2002: 192) – übertragen.

Würde dieser Übergang des Sprachmodus nicht erfolgen, „würde das Publikum von der Lektüre der umgangssprachlichen Anomalien gestört“ (2002: 192).

3.3 Übersetzungsrelevante Aspekte des Filmdialogs

Dialoge im Film täuschen den Eindruck einer normalen, spontanen Konversation vor, sie sind jedoch weit von ihr entfernt, da sie sich in eine ganz bestimmte dramaturgische Richtung bewegen, damit der Handlungsstrang der Filmgeschichte vorangetrieben wird. Die Struktur der filmischen Dialoge ist im Vergleich zu der normalen gesprochenen Sprache viel klarer, kohäsiver und kohärenter. Der Übersetzer wird somit vor die Aufgabe gestellt, die filmischen Dialoge mit Blick auf die fingierte Mündlichkeit hin zu untersuchen und den Eindruck der spontanen Rede in der UT zu erhalten. Auf diesem Gebiet kann der Ansatz von Henjum (2004: 512–520) behilflich sein. In seinen Ausführungen bezieht sich der Autor zwar auf die Übersetzung von literarischen Texten, dennoch eröffnet sich gerade im spezifischen Feld der Literaturübersetzung ein weites Forschungsgeld dafür, wie in der UT die Illusion einer spontanen Konversation erhalten werden kann. Ähnlich wie der Literaturübersetzer soll sich der Untertitler bewusst machen, welche Merkmale der Gesprochensprachlichkeit der zu übersetzende Text aufweist, welche Funktionen sie erfüllen und welchen stilistischen Stellenwert ihnen zugeschrieben werden kann, um entscheiden zu können, wie dieser Stellenwert und diese Funktion in der UT bewahrt werden können.

Zur Ermittlung der Merkmale von Gesprochensprachlichkeit führt Henjum (2004) das Nähe-Distanz-Modell von Koch und Oesterreicher an (1986), die in Anlehnung an Sölls (1985) Unterscheidung der konzeptionellen Schriftlichkeit (Sprache der Distanz) von der konzeptionellen Mündlichkeit (Sprache der Nähe) die Rahmenbedingungen eines Diskurses beschrieben haben. Als Kennzeichen der Sprache der Nähe nennen Koch und Oesterreicher folgende Kommunikationsbedingungen: Dialog, Vertrautheit der Partner, Face-to-face-Interaktion, freie Themenentwicklung, keine Öffentlichkeit, Spontaneität, ‚involvement‘ (starkes Beteiligtsein), Expressivität und Affektivität sowie Situationsverschränkung – Produktion und Rezeption sind direkt miteinander verbunden, Produzent und Rezipient handeln miteinander Fortgang und Inhalt der Kommunikation aus.

Auf der Ebene der Versprachlichungsstrategien listen sie folgende Charakteristika auf: Prozesshaftigkeit, Vorläufigkeit, geringere Informationsdichte/Kompaktheit/Integration/Komplexität/Elaboriertheit und geringere Planung. Im Gegensatz zur Sprache der Nähe charakterisiert sich die Sprache der Distanz, um einige Attribute zu nennen, durch Monolog, Fremdheit der Partner, Öffentlichkeit, Endgültigkeit, größere Kompaktheit und größere Planung (Koch / Oesterreicher 1986: 23). Bei der Ausformulierung der Dialoge in der UT, die einen Transfer aus dem Gesprochenen ins Geschriebene bedeutet, sollte der Übersetzer darauf achten, dass der ZT Merkmale der Sprache der Nähe aufweist.

3.4 Informationsverlust vs. Textverdichtung und Kürzung

Die Einbettung der sprachlichen Komponente in das polysemiotische Umfeld und die Wechselwirkung zwischen allen bedeutungstragenden Elementen des multimodalen Textes determiniert weitgehend den Übersetzungsvorgang und führt dazu, dass das Repertoire an Übersetzungsstrategien über eine enge Äquivalenzorientierung hinaus erweitert wurde. Hierbei stehen vor allem die Verfahren der Textreduzierung im Brennpunkt des translatorischen Diskurses (u. a. Gottlieb 1992: 166). Der Übersetzer muss jeweils entscheiden, was der Zielrezipient an zusätzlichen Informationen benötigt und welche Informationen wegfallen können. Die intersemiotische Redundanz, d. h. die Ergänzung des übersetzten Textes durch Informationen der anderen Kanäle sowie die intrasemiotische Redundanz, die aus dem Ausdruck und der Charakterisierung der Sprecher zu erfassen ist, spielt bei der Auswahl des Übersetzungsverfahrens eine wichtige Rolle (Nagel 2009: 66).

Wenn man die theoretische Reflexion zur AVT sowie die Ausführungen berufstätiger audiovisueller Übersetzer bzw. die von ihnen veröffentlichten Lehr- und Arbeitsbücher analysiert, fällt auf, dass sich die translatorische Praxis auf dem Gebiet der intersemiotischen Redundanz und Textreduktion in großem Maße mit den von Müller (1982) zusammengestellten Lösungen deckt (u. a. Gottlieb 1992: 166–169, Ivarsson / Carroll 1998: 85–97, Buhr 2003: 56–58, Nagel 2009: 66–71, Bogucki 2013: 82–85, Díaz Cintas / Remael 2021: 146–169). Müller (1982: 149–178) unterscheidet zwei Gruppen von Kürzungen – Tilgung und Komprimierung. Bei der Komprimierung schlägt er überwiegend linguistische

Techniken vor, die nicht zu einem Informationsverlust, sondern lediglich zu einer Kondensierung des Dialogtextes führen sollen: Beschränkung auf Schlagwörter, Zusammenfassen mehrerer Wörter mit ähnlicher Bedeutung, Entverbalisierung, Paraphrasen, Änderungen bei Tempus oder Modus, Präsuppositionen sowie Umkehrung positiver in negative Äußerungen und umgekehrt.

4 Audiodeskription als sprachwissenschaftliche Fragestellung

Der von Jakobson (1988: 483) vorgenommenen Aufgliederung der Übersetzungsarten zufolge haftet auch der AD der Status der Übersetzung an, in der kein Sprachwechsel, sondern ein Wechsel der verwendeten Zeichen stattfindet.

Wie Fix (2011: 306) konstatiert, stellt die AD eine Herausforderung für sprachliche Untersuchungen dar und ruft eine Reihe linguistischer Fragestellungen hervor, die u. a. die Konzeptualität von Wörtern (mentales Bild), Fragen der Anschaulichkeit von Wörtern (z. B. Konnotationen), die Informationsverteilung in Sätzen (Erzeugung von innerer Anschauung) und die thematische Entfaltung über Textpassagen hinweg (Narration) betreffen.

Wie den Untersuchungen von Fix zu entnehmen ist, sind für die AD kaum die in der Sprachwissenschaft traditionell geläufigen sprachlichen Bilder wie Metaphern und Metonymien von Bedeutung, vielmehr fällt der Kategorie des *mentalen Bildes* eine zentrale Stellung zu. Man nimmt die Dinge nicht an sich wahr, sondern geht mit seinen Vorstellungen, seinen Bildern von Dingen um. Audiodeskriptoren müssen wissen, welche mentalen Bilder, welche Vorstellungsinhalte an welche Wörter gebunden sind (Fix 2011: 308–310). Welche Vorstellungsinhalte werden in der AD unter den nichtsehenden Menschen einer konkreten Sprachgemeinschaft beispielsweise durch den Ausdruck *junge Frau* vermittelt? Gehören zu dem mentalen Bild, das bei diesem Ausdruck entsteht, auch *schlank* und *sportlich*? (Fix 2011: 310)

In ihren Untersuchungen geht Seiffert (2005: 67–86) der Frage nach, ob man Räume akustisch wahrnehmen kann, d. h. ob Audiodeskriptionstexte trotz ihrer notwendigen Knappheit beim blinden Rezipienten differenzierte Vorstellungsbilder von den Handlungsräumen erzeugen können. Das Ergebnis

ihrer Analyse zeigt, dass die Frage zu bejahen ist. Der Rezipient kann aufgrund von Script- oder Framenamen, die als Schlüsselwörter fungieren, ein Schema aktivieren und somit eine bestimmte Erwartungshaltung bauen.

Bei der Übertragung filmischer Bilder in das Medium Sprache spielt auch die Reihenfolge im Satz eine entscheidende Rolle. Wie die Forschung von Kluckhohn (2005: 49–65) gezeigt hat, kann die entsprechende Informationsstrukturierung nicht nur eine klare Vorstellung von Handlungsabfolgen im Film geben, sondern auch ein Gefühl von Spannung vermitteln.

Fasst man die oben erwähnten Bestandteile der AD, die bei der Überführung von Bildern in Sprache mit einzubeziehen sind, zusammen, so tritt die Frage der Kohärenz und Kohäsion des Audiodeskriptionstextes in den Vordergrund. Der Filmbeschreiber wird vor die Aufgabe gestellt, das Spannungsverhältnis zwischen dem Texttyp, der Syntax, der Lexik und der Textkohärenz in einer sinnvollen Balance zu halten (mehr dazu bei Mazur 2022: 93–106).

5 Sprachphänomene in der AVT

Nach der oben vollzogenen allgemeinen Annäherung an die AVT aus sprachwissenschaftlicher Perspektive wird im Folgenden auf die Übersetzungsverfahren in Bezug auf einzelne Sprachphänomene, konkret Kulturspezifika, Sprachvarietäten und Humor, eingegangen. Allgemein kann vorab festgestellt werden, dass viele der translatorischen Lösungen an die von der *Stylistique comparée* gebildeten Übersetzungsverfahren (Vinay / Darbelnet 1958) anknüpfen.

5.1 Kulturspezifika

Nedergaard-Larsen (1993: 224–226) widmet sich in ihren Untersuchungen der Übertragung von Kulturspezifika in der UT und stellt dem Übersetzer eine ganze Palette von Verfahren zur Auswahl: 1. *transfer/loan*, wo zwischen *identity* und *exotism* unterschieden wird, 2. *direct translation*, 3. *explicitation*, 4. *paraphrase*, 5. *adaptation to TL-culture*, wo zwischen *situational adaptation* und *cultural adaptation* unterschieden wird, sowie 6. *omission*. Um die Frage beantworten zu können, welche der genannten Verfahren einzusetzen sind, soll

der Translator allgemeine und spezifische Faktoren gegeneinander abwiegen. Die allgemeinen Faktoren betreffen den Film als Ganzes und umfassen das Filmgenre sowie die Loyalität gegenüber dem Autor und dem Zielpublikum. Als spezifische Faktoren stuft sie folgende Aspekte ein: die Funktionen der kulturspezifischen Elemente und deren mögliche Konnotationen, ihre Relevanz für das Filmverständnis, medienspezifische Faktoren wie positiver und negativer Feedback-Effekt, Übergang vom Schriftlichen zum Gesprochenen sowie zeiträumliche Aspekte (1993: 221).

5.2 Sprachvarietäten

Wie Díaz Cintas und Remael (2021: 184) zu Recht bemerken, wird in der AVT Standardsprache präferiert. Es soll jedoch an dieser Stelle erwähnt werden, dass selbst Standardsprache, die als unmarkierte Variante der Sprache gilt, keine neutrale Sprachvariante darstellt. Aus der erwähnten Diskrepanz zwischen der Beschaffenheit der Sprache und in der AVT geltenden Richtlinien ergibt sich ein besonderes Spannungsverhältnis, das die Arbeit des Übersetzers weitgehend determiniert, besonders in der Konfrontation mit Idiolekten, Dialekten, Slang sowie Tabuwörtern (Díaz Cintas / Remael 2021: 179–195). Nach Kolb (1999: 278) wird durch den Umgang des Übersetzers mit Sprachvarietäten nicht nur die Rolle der Sprache bei der Schaffung von kultureller Identität akzentuiert, sondern auch die Rolle der Übersetzung in diesem Zusammenhang. Offensichtlich muss der Übersetzer Sprachvarietäten zunächst als solche erkennen und über entsprechende kulturelle und linguistische Kompetenzen verfügen. Neben Reflexionen, dass die Wiedergabe von Sprachvarietäten im Film entbehrlich ist (Nedergaard-Larsen 1993: 221, Herbst 1994: 104), gibt es auch Stimmen, die für die Notwendigkeit plädieren, die Vielfalt der Sprachen und somit der Kulturen durch entsprechende linguistische Lösungen festzuhalten (Nadiani 2004: 54–60).

Kolb (1999) schlägt, wenn auch nicht spezifisch für die AVT, folgende Lösungen vor: 1. Übertragung in einen Dialekt, 2. Übertragung in einen Soziolekt, 3. Übertragung als gebrochenes Deutsch, 4. Entwicklung einer Kunstsprache, 5. Wiedergabe durch Standardsprache. Nadiani (2004: 69) führt mehrere Untersuchungen von deutschen Synchrondialogen italienischer Produktionen

an, die weitere translatorische Lösungen bei der Übertragung von Sprachvarietäten veranschaulichen: die Schaffung einer überregionalen Umgangssprache auf der Ebene der Lexik, Syntax und Idiomatik, die Variation der Sprechgeschwindigkeit, eine nachlässige Artikulation sowie die Produktivität von Modalpartikeln im Deutschen.

5.3 Humor

Humorübersetzen ist Gegenstand zahlreicher Publikationen, unter denen besonders die Arbeit von Attardo (1994) eine breite Rezeption erfahren hat. Attardo konzentriert sich jedoch ausschließlich auf die linguistische Dimension des verbalen Humors, ohne die Konsequenzen einzubeziehen, die sich aus der Polysemiotizität ergeben. Dennoch gehen die Ansätze der Übertragung der Humorelemente in der AVT (z. B. Asimakoulas 2004) von Attardos Theorie aus. Der Übersetzer muss seine Sensibilität für Kulturunterschiede zeigen (zu Kulturkompetenz im Kontext der Humorübersetzung in der AVT siehe Whitman 2001), die Komik der Situation analysieren und das kontextuelle polysemiotische Umfeld samt dem positiven und negativen Feedback-Effekt berücksichtigen, um trotz der sprach- und medienspezifischen Einschränkungen Humor übertragen zu können. In vielen Situationen wird Komik durch Wortspiele erzeugt. Abhängig von der Beschaffenheit des Wortspiels – Homonymie auf lexikalischer, kollokativer und phrasaler Ebene, Homophonie, Homographie und Paronomasie – stehen dem Übersetzer unterschiedliche Lösungen zur Verfügung, ein Wortspiel wiederzugeben (Gottlieb 1997: 209–210, Delabastita 1999: 286–287).

6 Fazit

Auch wenn sich im Laufe der Entwicklung der Übersetzungswissenschaft herauskristallisiert hat, dass die Methoden und Modelle der Linguistik nicht mehr ausreichen, um die Komplexität der translatorischen Phänomene zu erfassen, ist die „enge Liaison von Linguistik und Übersetzungswissenschaft" (Siever 2010: 30) noch lange nicht abgebrochen.

Unabhängig davon, aus welcher Perspektive man multimodale Texte betrachtet (z. B. kognitionswissenschaftlicher oder narratologischer Zugang), bildet die sprachliche Ausformulierung des ZTs das Hauptanliegen der translatorischen Tätigkeit. Auch wenn die Entscheidungen des audiovisuellen Translators im ersten Impuls intuitiv erfolgen, muss er bewusst aus der breiten Palette der linguistischen Verfahren die äquivalenten Lösungen finden.

Verwandte Themen

- ► Vom Sprachtransfer zur multimodalen Translation: Zur Entwicklung des Text- und Übersetzungsbegriffs in der AVT, S. 35–46.
- ► Untertitelung, S. 107–122.
- ► Synchronisation, S. 123–140.
- ► Audiodeskription, S. 149–160.

Weiterführende Literatur

Díaz Cintas, Jorge / Remael, Aline (2021): *Subtitling. Concepts and practices*. London: Routledge. | Standardwerk zur Untertitelung. In Kapitel 6 werden linguistische Aspekte der Untertitelung besprochen, besonders die Frage der Textreduktion. Kapitel 7 ist der Übersetzung von Sprachvarietäten gewidmet. Kapitel 8 geht der Frage der Kulturspezifika in der AVT nach.

Herbst, Thomas (1994): *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie.* Tübingen: Niemeyer. | Der Autor legt die Grundelemente einer Theorie der Synchronisation vor, bespricht das Thema der Synchrontexte als Übersetzungstexte und richtet das Augenmerk auf die Frage der Synchronität.

Mazur, Iwona (2022): „Linguistic and textual aspects of audio description“. In: Taylor, Christopher / Perego, Elisa [Hrsg.]: *Routledge Handbook of Audio Description.* Routledge: London. S. 93–106. | Überblick über die Forschungsansätze in der Audiodeskription als einem linguistischen und textuellen Phänomen, wobei besonders die Frage der Textkohärenz und Textkohäsion akzentuiert wird.

Literaturverzeichnis

Asimakoulas, Dimitris (2004): „Towards a model of describing humor translation: A case study of the Greek subtitled versions of *Airplane!* and *Naked Gun*“. In: *Meta* 49/4. S. 822–842. [DOI: https://doi.org/10.7202/009784ar].

Attardo, Salvatore (1994): *Linguistic Theories of Humor*. Berlin: Mouton de Gruyter.

Benecke, Bernd (2014): *Audiodeskription als partielle Translation. Modell und Methode*. Berlin: LIT Verlag.

Bogucki, Łukasz (2013): *Areas and Methods of Audiovisual Translation Research*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Bräutigam, Thomas (2009): *Stars und ihre deutschen Stimmen*. Marburg: Schüren.

Buhr, Vanadis (2003): *Untertitel – Handwerk und Kunst*. Trier: WVT.

Delabastita, Dirk (1999): „Wortspiele“. In: Snell-Hornby, Mary / Hönig Hans G. / Kußmaul Paul / Schmitt Peter A. [Hrsg.]: *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg Verlag. S. 285–288.

Díaz Cintas, Jorge / Remael, Aline (2021): *Subtitling. Concepts and practices*. London: Routledge.

Fix, Ulla (2011): „Bilder wahrnehmen, ohne zu sehen? Bildlichkeit in der Audiodeskription von Hörfilmen“. In: Diekmannshenke, Hajo / Klemm, Michael / Stöckl, Hartmut [Hrsg.]: *Bildlinguistik: Theorien – Methoden – Fallbeispiele*. Berlin: Erich Schmidt Verlag. S. 305–329.

Fodor, Istvan (1969): „Linguistic and Psychological Problems of Film Synchronisation“. In: *Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae* 19.

Gottlieb, Henrik (2002): „Untertitel: Das Visualisieren filmischen Dialogs“. In: Friedrich, Hans-Edwin / Jung, Ulli [Hrsg.]: *Schrift und Bild im Film*. Bielefeld: Aisthesis Verlag. S. 185–241.

Gottlieb, Henrik (1997): „You got the picture? On the polysemiotics of subtitling wordplay“. In: Delabastita, Dirk [Hrsg.]: *Traductio. Essays on punning and translation*. Manchester: St. Jerome Publishing. S. 207–232.

Gottlieb, Henrik (1992): „Subtitling – a new university discipline“. In: Dollerup, Cay / Loddegaard, Anne [Hrsg.]: *Teaching Translation and Interpreting. Training, Talent and Experience. Papers from the First Language International Conference, Elsinore, Denmark 31 May–2 June 1991*. Amsterdam: Benjamins. S. 161–170.

Henjum, Kjetil B. (2004): „Gesprochensprachlichkeit als Übersetzungsproblem". In: Kittel, Harald / Frank, Armin Paul / Greiner, Norbert / Hermans, Theo / Koller, Werner / Lambert, José / Paul, Fritz [Hrsg.]: *Übersetzung: Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung* (1. Teilband). New York: De Gruyter Mouton. S. 512–520.

Herbst, Thomas (1994): *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie.* Tübingen: Niemeyer.

Ivarsson, Jan / Carroll, Mary (1998): *Subtitling. Simrishamn*: TransEdit.

Jakobson, Roman (1988): *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919–1982.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Kluckhohn, Kim (2005): „Informationsstrukturierung als Kompensationsstrategie – Audiodeskription und Syntax". In: Fix, Ulla [Hrsg.]: *Hörfilm. Bildkompensation durch Sprache*. Berlin: Erich Schmidt Verlag. S. 49–65.

Koch, Peter / Oesterreicher, Wulf (1986): „Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld der Sprachtheorie und Sprachgeschichte". In: *Romanistisches Jahrbuch 1985* (Band 36). Berlin: Walter de Gruyter. S. 15–43.

Kolb, Waltraud (1999): „Sprachvarietäten (Dialekt/Soziolekt)". In: Snell-Hornby, Mary / Hönig Hans G. / Kußmaul Paul / Schmitt Peter A. [Hrsg.]: *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg Verlag. S. 278–280.

Koller, Werner (2011): *Einführung in die Übersetzungswissenschaft* (8. Auflage). Tübingen: Narr.

Korycińska-Wegner, Małgorzata (2011): *Übersetzer der bewegten Bilder. Audiovisuelle Übersetzung – ein neuer Ansatz.* Frankfurt am Main: Peter Lang.

Mazur, Iwona (2022): „Linguistic and textual aspects of audio description". In: Taylor, Christopher / Perego, Elisa [Hrsg.]: *Routledge Handbook of Audio Description.* Routledge: London. S. 93–106.

Müller, Jörg-Dietmar (1982): *Die Übertragung fremdsprachigen Filmmaterials ins Deutsche, eine Untersuchung zu sprachlichen und außersprachlichen Einflussfaktoren, Rahmenbedingungen, Möglichkeiten und Grenzen* (Dissertation). Universität Regensburg.

Nadiani, Giovanni (2004): „Dialekt und filmische Nicht-Übersetzung? Der einzig mögliche Weg?" In: Helin, Irmeli [Hrsg.]: *Dialektübersetzung und Dialekte im Multimedia*. Frankfurt am Main. S. 53–74.

Nagel, Silke (2009): „Das Übersetzen von Untertiteln. Prozess und Probleme am Beispiel der Kurzfilme ‚Shooting Bokkie', ‚Wasp' und ‚Green Bush'". In: Nagel, Silke / Hezel Susanne / Hinderer, Katharina / Pieper Katrin [Hrsg.]: *Audiovisuelle Übersetzung. Filmuntertitelung in Deutschland, Portugal und Tschechien*. Frankfurt am Main: Peter Lang. S. 21–144.

Nedergaard-Larsen, Birgit (1993): „Culture-bound problems in subtitling". In: *Perspectives: Studies in Translatology* 1/2. S. 207–241. [DOI: https://doi.org/10.1080/0907676X.1993.9961214].

Pisek, Gerhard (1994): *Die große Illusion: Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation. Dargestellt an Woody Allens „Annie Hall", „Manhattan" und „Hannah and her Sisters"*. Trier: WVT.

Reiß, Katharina (1971): *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Max Hueber Verlag.

Seiffert, Anna (2005): „Räumliches hören. Eine schemaorientierte Analyse der audiodeskriptiven Darstellung der Handlungsräume". In: Fix, Ulla [Hrsg.]: *Hörfilm. Bildkompensation durch Sprache*. Berlin: Erich SchmidtVerlag. S. 67–86.

Siever, Holger (2010): *Übersetzen und Interpretation*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Söll, Ludwig (1985): *Gesprochenes und geschriebenes Französisch* (3. Auflage). Berlin: Schmidt.

Stolze, Radegudnis (2003): *Hermeneutik und Translation.* Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Thome, Gisela (2018): „Zum translatorischen Umgang mit multimodalen Texten". In: Agnetta, Marco [Hrsg.]: *Über die Sprache hinaus. Translatorisches Handeln in semiotischen Grenzräumen*. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim. S. 41–81.

Vinay, Jean-Paul / Darbelnet, Jean (1958): *Stylistique comparée du français et de l'anglais.* Paris: Didier.

Whitman, Candace (2001): „Cloning Cultures: The return of the Movie Mutants". In: Agost, Rosa / Chaume, Frederic [Hrsg.]: *La traducción en los medios audiovisuales.* Castelló de la Plana: Universitat Jaume. S. 143–157.

Anke Tardel und Silvia Hansen-Schirra

Kognitionswissenschaftliche Zugänge

1 Kognition und Aufmerksamkeit

Kognitionswissenschaft in Bezug auf AVT bedeutet, dass die Informationsverarbeitung über rein sprachliche und textuelle Verarbeitung hinaus geht. Input wird über verschiedene Sinne parallel oder sequenziell aufgenommen und verarbeitet. Es liegt in der Natur der AVT, dass es um die *auditive* und die *visuelle* Aufmerksamkeit geht, da aus beiden Kanälen Informationen aufgenommen werden (Johnson / Zatorre 2006). Das Besondere an AV-Medien ist, dass Informationen *zeitlich* (Bildabfolge, Story, gesprochene und geschriebene Sprache, Geräusche, Musik) und *räumlich* (Bildinhalte, -einstellungen, und -aufbau, Texteinblendungen, Grafiken) sequenziell strukturiert sind (van Leeuwen 2005: 229), wobei das Räumliche sich mehr auf den visuellen Kanal bezieht. Auch auditive Inhalte können überlagert und in unterschiedlichen Lautstärken wahrgenommen werden. Visuelle Inhalte können *statischer* (Standbild, fixer Hintergrund) oder *dynamischer* Natur (sich bewegende Objekte, ändernder Bildausschnitt und Fokus) sein. AV-Inhalte können dabei entweder linear angezeigt oder einzelne Abschnitte beliebig oft wiederholt wiedergegeben werden. Diese Faktoren beeinflussen die Aufmerksamkeitslenkung, bei der unterschieden wird zwischen bimodaler *geteilter* Aufmerksamkeit (Informationsverarbeitung und -integration aus beiden Kanälen) und bimodaler *selektiver* Aufmerksamkeit (Informationsverarbeitung vornehmlich aus einem Kanal ggf. mit Unterdrückung des anderen).

In der Kognitionswissenschaft gibt es zwei Arten von Aufmerksamkeitslenkung: selektive *top-down* (zielgesteuert, freiwillig und aufgabenabhängig) sowie reizinduzierte *bottom-up* (abhängig von der *Salienz* und somit unbewusst oder ggf. unfreiwillig). Die Salienz von Reizen, also deren Auffälligkeit, hängt u. a. von der Intensität (Kontrast, Lautstärke), Neuigkeit (bekannte Ausdrü-

cke, Wiedererkennungswert von Personen oder Objekten), Bedürfnisrelevanz sowie der ökologischen Validität (Natürlichkeit) der zu verarbeitenden Informationen ab. Ein salienter Reiz ist also aus seinem Kontext hervorgehoben und somit dem Bewusstsein leichter zugänglich als ein nicht-salienter Reiz.

Bei der selektiven Aufmerksamkeitslenkung wird diese aktiv gesteuert, wenn z. B. etwas Konkretes im Bild gesucht wird oder die Aufgabe lautet, zwecks Qualitätsbeurteilung konzentriert die Untertitel eines Filmausschnitts zu lesen. Bei der reizinduzierten Aufmerksamkeitslenkung steuern nicht die Aufgabe oder Intention die Aufmerksamkeit, sondern Eigenschaften von Bild und Ton. Hinsichtlich der UT bedeutet das, dass die Aufmerksamkeit auf die Untertitel oder das Video davon beeinflusst wird, wie stark Probanden auf die Untertitel angewiesen sind (O-Ton wird gar nicht oder teilweise verstanden). Auch Personen, die nicht auf Untertitel angewiesen sind, kann es passieren, dass ihre visuelle Aufmerksamkeit unfreiwillig auf die Untertitel gerichtet wird, aufgrund ungewöhnlicher Formatierung, offensichtlicher Fehler oder verdeckter Bildinhalte. Die visuelle Aufmerksamkeit kann auch bottom-up gesteuert werden, wenn z. B. ein Schauspieler wiedererkannt wird oder ein emotionaler Bezug zu einer Rolle oder einem Objekt besteht.

Während top-down eine Art bewusste Aufmerksamkeitssteuerung beschreibt, kann bei bottom-up von einem unbewussten Triggern gesprochen werden, welches je nach Zielvorgabe wiederum bewusst unterdrückt werden muss. Die Aufmerksamkeit kann sich dabei auf eine Wahrnehmungsart konzentrieren oder auf verschiedene *Modi* (Kanäle) verteilen (Fritz *et al.* 2007). Die Aufmerksamkeit beschreibt, *was* zu einem *bestimmten Zeitpunkt* verarbeitet wird, d. h. in Bezug auf Kanal, Raum, und Zeit. Abhängig von der Anzahl und Intensität der Reize ist das Verarbeitungspotenzial endlich, d. h. basierend auf der *Cognitive Load Theory* (CLT; Sweller *et al.* 2011) können ab einem gewissen Punkt die kognitiven Ressourcen vollständig erschöpft sein. Diese kognitive Überlastung resultiert in fehlgeschlagener Verarbeitung von Informationen und spiegelt sich z. B. bei der Untertitelrezeption in längeren Lesezeiten oder übersprungenen Untertiteln wider, aber auch in der subjektiven Beurteilung des kognitiven Aufwands. Beispiele sind hier der Vergleich beim Rezipieren von Filmausschnitten mit und ohne intra-, inter- und bilinguale Untertitel(n) (Liao *et al.* 2020) oder der Effekt von Audio auf das Leseverhalten (Liao *et*

al. 2021). Auch die Einblenddauer von Untertiteln oder Vertrautheit mit der Audiosprache wurden in Bezug auf die kognitive Belastung untersucht (Szarkowska *et al.* 2021, Szarkowska / Gerber-Morón 2018).

Die kognitive Belastung in Produktionsprozessen kann mit behavioralen Daten (Tippdaten- und Blickerfassung) untersucht werden, spiegelt sich aber auch in der Qualität der erstellten Produkte wider. Hier gibt es bisher wenige Studien wie die zur Transkripterstellung und -übersetzung (Tardel 2020) und zu intralingualen (Tardel *et al.* 2021) oder interlingualen Untertitelungsprozessen (Orrego-Carmona *et al.* 2018).

Bei einigen AVT-Formen müssen nur Informationen eines Kanals verarbeitet werden. Dies ist beim visuellen Kanal vergleichbar mit der *Text-Bild-Integration* (Schnotz 2005), wenn es sich z. B. um die Rezeption von Untertiteln für Hörgeschädigte handelt, bei der der Text aus den Untertiteln oder Einblendungen im Bild mit den dynamischen Bildern integriert werden müssen, ohne dass der auditive Kanal verarbeitet wird. Andererseits kann auch rein auditiver Input verarbeitet werden, z. B. bei der Audiodeskription (AD) für Blinde oder Audioeinführungen (Hammer *et al.* 2015). Hier erfolgt die Integration von Musik, Geräuschen, Erzählerstimme bzw. Stimme der AD und Dialog. Bei allen anderen AVT-Formen wie Synchronisation, Voice-over und interlinguale UT werden verbale und nonverbale Informationen aus unterschiedlichen Kanälen integriert (Fritz *et al.* 2007: 444). Die beiden Modalitäten auditiv und visuell weisen jedoch viele Überlappungen in der Verarbeitung auf und werden parallel und nicht sequenziell verarbeitet. Wichtig ist hierbei, dass durch die Integration von Signalen unterschiedlicher Kanäle z. B. auditive Signale die visuelle Top-down-Aufmerksamkeit, also den Blick, steuern, und visuelle Informationen auch auditive Signale im Gehirn aktivieren können. Hier ist aus der Filmwissenschaft die *Scene Perception and Event Comprehension Theory* (Loschky *et al.* 2020) zu nennen. Dabei wird davon ausgegangen, dass es oberflächliche Front-end-Prozesse im Arbeitsgedächtnis gibt, gefolgt von tiefgreifenden Back-end-Prozessen des Langzeitgedächtnisses, die miteinander interagieren. Es kommen unter anderem Aspekte wie Abrufen vorheriger Information aus dem Langzeitgedächtnis und Kontrolle kognitiver Ressourcen im Arbeitsgedächtnis zum Tragen, welche im Folgenden genauer beschrieben werden.

2 Die Rolle des Gedächtnisses

Neben der Aufnahme und Verarbeitung audiovisueller, verbaler und nonverbaler Informationen spielt das Gedächtnis, also das Abrufen gespeicherter Informationen, eine zentrale Rolle in der Untersuchung kognitiver AVT-Prozesse. Als Grundlagen der CLT sind hier zu nennen das *Modale Modell* von Atkinson und Shiffrin (1968) mit einem *sensorischen Gedächtnis* sowie *Langzeit-* (LTM) und *Kurzzeitgedächtnis* (STM) sowie das *Arbeitsgedächtnismodell* (WM) von Baddeley und Hitch (1974) bestehend aus zentraler Exekutive, visuell-räumlicher Notiztafel und phonologischer Schleife. Die wichtigsten Annahmen sind hier die zeitliche Begrenzung des sensorischen Gedächtnisses: Das WM ist bezüglich der Verarbeitungsmenge begrenzt und zeitlich eingeschränkt, und LTM und WM interagieren. Das *Verständnis* wird im Rahmen der CLT definiert als Fähigkeit, die zu verstehenden Informationselemente simultan im WM zu verarbeiten. Diese ist abhängig von den zur Verfügung stehenden Ressourcen und der kognitiven Belastung (Sweller *et al.* 2011: 42).

Was aus diesen Modellen nicht hervorgeht, ist die Integration von geschriebener und gesprochener Sprache mit der Verarbeitung von dynamischen Bildern und Ton, z. B. bei der Rezeption von einem untertitelten Film. Hierzu kann die *Theorie des Multimedialen Lernens* von Mayer (2014) herangezogen werden, welche auf drei Annahmen basiert: Dual-Channel, begrenzte Verarbeitungskapazität, aktive Verarbeitung. Entsprechend der *Dual-Channel Assumption* gibt es zwei Kanäle zur Informationsaufnahme: visuell/Bilder und auditiv/gesprochene Sprache, welche sich aus dem Repräsentationsmodus (verbal, nonverbal) und der sensorischen Modalität (auditiv, visuell) zusammensetzen. Entsprechend der begrenzten Verarbeitungskapazität kann in jedem Kanal nur eine limitierte Informationsmenge verarbeitet werden, weshalb selektiert werden muss. Bei Personen, die Informationen ausschließlich in einem der beiden Kanäle (nur visuell bei der SDH oder nur auditiv bei der AD) verarbeiten können, wird die Verarbeitungskapazität stärker beansprucht als bei denjenigen, die Informationen aus verschiedenen Kanälen integrieren, wie bei der Synchronisation oder interlingualen Untertiteln für Hörende. Die dritte Annahme basiert auf einer aktiven Koordination von Information aus beiden Kanälen entsprechend des Multimedia-Prinzips, indem nicht redun-

dante Informationen aus verschiedenen Kanälen für ein besseres Lernergebnis sorgen, d. h. Informationen schneller verstanden und später länger abrufbar sind. Sind die Informationen hingegen redundant, werden unnötig Ressourcen verbraucht und die kognitive Belastung erhöht.

Basierend auf diesen Annahmen haben sich im Bereich des *Multimedia-Lernens* folgende vier Prinzipien durchgesetzt: Split Attention (Ayres / Sweller 2014), Modalitätsprinzip (Low / Sweller 2014), Redundanzprinzip (Kalyuga / Sweller 2014) sowie Signaling/Cueing (van Gog 2014). Bei *Split Attention* wird die Aufmerksamkeit zwischen mehreren Quellen geteilt und die entsprechende Information muss integriert werden. Dies ist beispielsweise bei der Rezeption von Untertiteln der Fall. Die kognitive Belastung wird erhöht, je weiter die Reize zeitlich oder räumlich voneinander entfernt sind. Beispielhaft ist die Arbeit von Fox (2018) anzubringen, in der kürzere Lesezeiten und Sakkaden gemessen wurden zwischen der Betrachtung der Szene und dem Lesen der integrierten Titel als bei klassischen Untertiteln, die in größerer räumlicher Trennung zum Bild stehen.

Beim *Modalitäts-* und *Redundanz-Effekt* geht es darum, dass die Präsentation von Information aus verschiedenen Präsentationsmodalitäten (bei der AVT betrifft dies die Bild- und Tonspur) zu effizienterem Lernen führt, vorausgesetzt, die Information ist neu und nicht redundant. Hier sind als Beispiel die Rezeptionsstudien von Liao *et al.* (2020) und Chan *et al.* (2022) zu nennen, die beobachtet haben, dass bei redundanten Untertiteln mehr Untertitel übersprungen werden. Dies bezieht sich auch auf Inhalte in Untertiteln, die aus der audiovisuellen Darstellung hervorgehen.

Der *Signaling-/Cueing-Effekt* beschreibt den Einsatz von *Cues* zur Steuerung der Aufmerksamkeit auf relevante Elemente, wobei sich der Bottom-up- und Top-down-Prinzipien der Aufmerksamkeitssteuerung bedient wird. In der AVT geschieht dies entweder über die Audiospur (Geräusche, Musik oder Stimmeigenschaften) oder das Visuelle (Kontraste, Kameraeinstellungen, Komposition). In AVT-Formen wie der Audiodeskription für Blinde oder den Geräuschbeschreibungen für Hörgeschädigte muss daher darauf geachtet werden, dass diese Cues sich nicht verschieben oder verändern bei der Übertragung in den jeweils anderen Kanal. Es sollte nichts vorweggenommen werden und bei den Beschreibungen auf Genauigkeit sowie Neutralität ge-

achtet werden. Zudem beeinflussen schriftlicher oder gesprochener Text mit unbekannten Wörtern, ungewöhnlichen Formulierungen oder Fehlern, aber auch Videos mit schlechter Audioqualität oder unscharfen Bildern unfreiwillig die Aufmerksamkeit.

3 Kognitionsforschung und AVT

Kognitionswissenschaftliche Ansätze im Kontext der Translation beleuchten einerseits Translationsprozesse während der AVT und andererseits die Rezeptionsprozesse des Translats. Bei Letzterem stehen die Endverbraucher*innen im Fokus. Unterschieden wird zwischen Proband*innen, deren Wahrnehmung durch einen der beiden Kanäle eingeschränkt ist, und jenen ohne Einschränkungen. Während beispielsweise bei der SDH die visuelle Aufmerksamkeit stärker zum Tragen kommt, ist es bei der Audiodeskription die auditive. Bei der UT kann mit Eye-Tracking (ET)- und Fragebogen-Studien ermittelt werden, ob die zu Grunde liegenden Normen die gewünschte Wirkung auf die Rezipient*innen erzielen, ob die Untertitel für bestimmte Zielgruppen wahrnehmbar und verständlich sind, ob sie überhaupt genutzt und verarbeitet werden, und ob darüber hinaus noch genug Aufmerksamkeit auf das Filmgeschehen gerichtet werden kann. Zusätzlich können persönliches Feedback durch spezielle Fragebögen zur kognitiven Belastung und EEG-Daten Aufschlüsse über die Immersion der Rezipient*innen und deren kognitive Verarbeitung audiovisueller Medien geben (Kruger *et al.* 2013, 2018, Negi / Mitra 2022). Somit können die Auswirkungen unterschiedlicher Formen der AVT (z. B. integrierte Titel oder Untertitel in VR-Filmen) auf die Rezeption untersucht und verglichen werden. Ferner kann hinsichtlich der User Experience und Usability das Zusammenspiel zwischen Verständlichkeit und Ästhetik ausgewertet werden (Agulló / Matamala 2021, Agulló / Orero 2017, Fox 2018). Vergleichbare Studien für andere Formen der AVT sind bisher noch rar, nehmen aber zu.

Während in der AVT-Forschung die Rezeptionsforschung relativ breit aufgestellt ist, existiert zu Produktionsprozessen verhältnismäßig wenig (Orrego-Carmona *et al.* 2018, Tardel 2020, 2021, Tardel *et al.* 2021). Bei der Anwendung von Methoden der Translationsprozessforschung (insbesondere

Keylogging und ET) stellen sich besondere Herausforderungen, da gesprochene und geschriebene Sprache unterschiedlich aufgenommen und verarbeitet wird, aber auch, weil sich die Integration von Bild und Text hinsichtlich sequenziell, dynamisch präsentierter Bilder anders verhält als das Lesen eines statischen, rein schriftlichen AT. Dies ist z. B. der Fall, wenn die Leseformen im Übersetzungsprozess (Hvelplund 2017b) mit denen im Synchronisationsprozess (Hvelplund 2017a) verglichen werden. Beim Übersetzen sind AT und ZT schriftlich und können nicht gleichzeitig gelesen werden. Beim Synchronisationsprozess oder Untertiteln ist der AT hingegen eine Kombination aus gesprochenem Text, Geräuschen, Musik, Bildern sowie eingeblendetem Text. Nur Letzterer und der ZT werden gelesen, was parallel zum Hören ablaufen kann. Eingeblendeter Text sowie Untertitel werden hierbei ggf. anders gelesen, da sie über dynamische Bilder angezeigt werden und nicht über einem einfarbigen, statischen Hintergrund.

4 Perspektiven und Möglichkeiten

Zur Erforschung der kognitiven AVT-Prozesse sowohl aus der Rezeptions- als auch Produktionsperspektive sollten die Erkenntnisse aus der Lese- und der Translationsprozessforschung, der Filmwissenschaft und der *Scene Perception* stärker integriert werden. Basierend auf existierenden Modellen der Nachbardisziplinen schlagen Kruger und Liao (2022) für die AVT, mit Fokus auf die Rezeptionsprozesse, das sogenannte *Multimodale-integrierte-Sprache-Framework* (MILF) vor. Dieses Modell betrachtet neben dem Lesen auch die kognitiven Aufgaben Anschauen und Zuhören. Es wurde jedoch noch nicht validiert und für eine Erweiterung auf AVT-Produktionsprozesse müssten auch Aspekte der Schreibforschung mit einfließen. Vor allem die Definition und Interpretation von Pausen im Produktionsprozess sind ein wichtiges Forschungsdesiderat. Es gilt Forschungslücken zu schließen, die die Produktion und Rezeption der AVT betreffen wie z. B. die Erstellung von SDH (intra- und interlingual) bzw. AD auch hinsichtlich der Nutzung von SE und MÜ, sowie die Rezeption des Produkts durch verschiedene Zielgruppen. Auch der Einsatz von *Smart Glasses* bzw. AR-Brillen, AVT-Formen in 360-Grad-Filmen oder VR-Umgebungen ist

weitestgehend unerforscht und sollte kritisch diskutiert und empirisch untersucht werden.

Verwandte Themen

- ► Untertitelung, S. 107–122.
- ► Audiodeskription, S. 149–160.
- ► Prozessorientierte Methoden, S. 287–303.

Weiterführende Literatur

Greco, Gian M. / Jankowska, Anna / Szarkowska, Agnieszka (2022): „Addressing methodological issues in experimental research in audiovisual translation". In: *Translation Spaces* 11/1. S. 1–11. [DOI: https://doi.org/10.1075/ts.00030.int]. | Aktuelle kritische Reflektion bestehender experimenteller AVT-Forschung und methodische Überlegungen.

Kruger, Jan-Louis / Liao, Sixin (2022): „Establishing a theoretical framework for AVT research: The importance of cognitive models". In: *Translation Spaces* 11/1. S. 12–37. [DOI: https://doi.org/10.1075/ts.21024.kru]. | Interdisziplinärer Überblick über kognitive Modelle aus der Kognitionswissenschaft, Leseforschung, dem Multimedialen Lernen und der Filmwissenschaft mit dem Ziel der theoretischen und empirisch gestützten Modellierung von Untertitelrezeptionsprozessen.

Künzli, Alexander (2017): *Die Untertitelung – von der Produktion zur Rezeption.* Berlin: Frank & Timme. Abgerufen am 08.09.2023, https://www.frank-timme.de/de/programm/produkt/die_untertitelung-von_der_produktion_zur_rezeption?file=/site/assets/files/5143/alexander_kuenzli_die_untertitelung.pdf | Umfassender deutscher Überblick über die Untertitelungsforschung anhand zweier Studien: einer Umfrage zur Untertitelproduktion mit dem Fokus auf der kommunikativen Situation und einer Eyetracking-Studie zur Rezeption innovativer Untertitel mit kritischer Reflektion von fehlender empirischer Stützung kognitionswissenschaftlicher Annahmen zu Untertitelrichtlinien wie angenommene Lesezeiten.

Literaturverzeichnis

AGULLÓ, BELÉN / MATAMALA, ANNA (2021): „(Sub)titles in cinematic virtual reality: A descriptive study“. In: *Onomázein Revista de Lingüística Filología y Traducción* 53. S. 131–153. [DOI: https://doi.org/10.7764/onomazein.53.07].

AGULLÓ, BELÉN / ORERO, PILAR (2017): „3D Movie Subtitling: Searching for the best viewing experience“. *CoMe – Studi Di Comunicazione e Mediazione Linguistica e Culturale*. S. 91–101. Abgerufen am 14.08.2023, https://ddd.uab.cat/pub/artpub/2017/183656/AGULLO-ORERO-2017.pdf

ATKINSON, RICHARD C. / SHIFFRIN, RICHARD M. (1968): „Human memory: A proposed system and its control processes“. In: *Psychology of learning and motivation* 2. S. 89–195. [DOI: https://doi.org/10.1016/S0079-7421(08)60422-3].

AYRES, PAUL / SWELLER, JOHN (2014): „The Split-Attention Principle in Multimedia Learning“. In: MAYER, RICHARD [Hrsg]: *The Cambridge Handbook of Multimedia Learning*. Cambridge: Cambridge University Press. S. 206–226. [DOI: https://doi.org/10.1017/CBO9781139547369.011].

BADDELEY, ALAN D. / HITCH, GRAHAM (1974): „Working memory“. In: *Psychology of learning and motivation* 8. S. 47–89. [DOI: https://doi.org/10.1016/S0079-7421(08)60452-1].

CHAN, WING S. / KRUGER, JAN-LOUIS / DOHERTY, STEPHEN (2022): „An investigation of subtitles as learning support in university education“. In: *JoSTrans* 38. S. 155–179. Abgerufen am 30.8.2023, https://jostrans.org/issue38/art_chan.pdf

FOX, WENDY (2018): *Can integrated titles improve the viewing experience?* Berlin: Language Science Press. [DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.1180720].

FRITZ, JONATHAN B. / ELHILALI, MOUNYA / DAVID, STEPHEN V. / SHAMMA, SHIHAB A. (2007): „Auditory Attention – Focusing the Searchlight on Sound“. In: *Current Opinion in Neurobiology* 17/4. S. 437–455. [DOI: https://doi.org/10.1016/j.conb.2007.07.011].

HAMMER, PHILIPP / MÄLZER, NATHALIE / WÜNSCHE, MARIA (2015): „Audioeinführungen als Zusatzangebot zu Audiodeskriptionen?“. In: *trans-kom* 8/1. S. 164–178. Abgerufen am 14.08.2023, http://www.trans-kom.eu/bd08nr01/trans-kom_08_01_08_Hammer_Maelzer_Wuensche_Audioeinfuehrung.20150717.pdf

HVELPLUND, KRISTIAN T. (2017a): „Eye Tracking and the Process of Dubbing Translation“. In: DÍAZ CINTAS, JORGE / NIKOLIĆ, KRISTIJAN [Hrsg]: *Fast-Forwarding with*

Audiovisual Translation. Bristol: Multilingual Matters. S. 110–124. [DOI: https://doi.org/10.21832/9781783099375-010].

Hvelplund, Kristian T. (2017b): „Four fundamental types of reading during translation". In: Jakobsen, Arnt L. / Mesa-Lao, Bartolomé [Hrsg]: *Translation in Transition: Between cognition, computing and technology*. Amsterdam: Benjamins. S. 55–77. [DOI: https://doi.org/10.1075/btl.133].

Johnson, Jennifer A. / Zatorre, Robert J. (2006): „Neural substrates for dividing and focusing attention between simultaneous auditory and visual events". In: *Neuro-Image* 31/4. S. 1673–1681. [DOI: https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2006.02.026].

Kalyuga, Slava / Sweller, John (2014): „The Redundancy Principle in Multimedia Learning". In: Mayer, Richard [Hrsg]: *The Cambridge Handbook of Multimedia Learning*. Cambridge University Press. S. 247–262. [DOI: https://doi.org//10.1017/CBO97811139547369.013].

Kruger, Jan-Louis / Doherty, Stephen / Fox, Wendy / de Lissa, Peter (2018): „Multimodal measurement of cognitive load during subtitle processing: Same-language subtitles for foreign language viewers". In: La Cruz, Isabel / Jääskeläinen, Riitta [Hrsg]: *Innovation and Expansion in Translation Process Research*. Amsterdam: Benjamins. S. 267–194. [DOI: https://doi.org/10.1075/ata.xviii].

Kruger, Jan-Louis / Hefer, Esté / Matthew, Gordon (2013): „Measuring the impact of subtitles on cognitive load: Eye tracking and dynamic audiovisual texts". In: Association for Computing Machinery [Hrsg.]: *Proceedings of the 2013 Conference on Eye Tracking South Africa*. S. 62–66. [DOI: https://doi.org/10.1145/2509315.2509331].

Kruger, Jan-Louis / Liao, Sixin (2022): „Establishing a theoretical framework for AVT research: The importance of cognitive models". In: *Translation Spaces* 11/1. S. 12–37. [DOI: https://doi.org/10.1075/ts.21024.kru].

Liao, Sixin / Kruger, Jan-Louis / Doherty, Stephen (2020): „The impact of monolingual and bilingual subtitles on visual attention, cognitive load, and comprehension". In: *JoSTrans* 33. S. 70–98. Abgerufen am 14.08.2023, https://www.jostrans.org/issue33/art_liao.pdf

Liao, Sixin / Yu, Lili / Reichle, Erik D. / Kruger, Jan-Louis (2021): „Using Eye Movements to Study the Reading of Subtitles in Video". In: *Scientific Studies of Reading* 25/5. S. 417–435. [DOI: https://doi.org/10.1080/10888438.2020.1823986].

Loschky, Lester C. / Larson, Adam M. / Smith, Tim J. / Magliano, Joseph P. (2020): „The Scene Perception & Event Comprehension Theory (SPECT) Applied to Visual Narratives“. In: *Topics in Cognitive Science* 12/1. S. 311–351. [DOI: https://doi.org/10.1111/tops.12455].

Low, Renae / Sweller, John (2014): „The Modality Principle in Multimedia Learning“. In: Mayer, Richard [Hrsg]: *The Cambridge Handbook of Multimedia Learning*. Cambridge University Press, S. 227–246. [DOI: https://doi.org/10.1017/CBO9781139547369.012].

Mayer, Richard [Hrsg] (2014): *The Cambridge Handbook of Multimedia Learning*. Cambridge: Cambridge University Press. [DOI: https://doi.org/10.1017/CBO9781139547369].

Negi, Shivsevak / Mitra, Ritayan (2022): „Native language subtitling of educational videos: A multimodal analysis with eye tracking, EEG and self-reports“. In: *British Journal of Educational Technology* 53/6. S. 1793–1816. [DOI: https://doi.org/10.1111/bjet.13214].

Orrego-Carmona, David / Dutka, Lukasz / Szarkowska, Agnieszka (2018): „Using translation process research to explore the creation of subtitles: An eye-tracking study comparing professional and trainee subtitlers“. In: *JoSTrans* 30. S. 150–180. Abgerufen am 14.08.2023, https://jostrans.org/issue30/art_orrego-carmona_et_al.pdf

Schnotz, Wolfgang (2005): „An Integrated Model of Text and Picture Comprehension“. In: Mayer, Richard [Hrsg]: *The Cambridge Handbook of Multimedia Learning*. Cambridge: Cambridge University Press. S. 49–70. [DOI: https://doi.org/10.1017/CBO9780511816819.005].

Sweller, John / Ayres, Paul / Kalyuga, Slava (2011): *Cognitive Load Theory*. New York: Springer. [DOI: https://doi.org/10.1007/978-1-4419-8126-4].

Szarkowska, Agnieszka / Gerber-Morón, Olivia (2018): „Viewers can keep up with fast subtitles: Evidence from eye movements“. In: *PLOS ONE* 13/6. [DOI: https://doi.org/10.1371/journal.pone.0199331].

Szarkowska, Agnieszka / Silva, Breno / Orrego-Carmona, David (2021): „Effects of subtitle speed on proportional reading time: Re-analysing subtitle reading data with mixed effects models“. In: *Translation, Cognition & Behavior* 4(2). S. 305–330. [DOI: https://doi.org/10.1075/tcb.00057.sza].

Tardel, Anke (2021): „Measuring Effort in Subprocesses of Subtitling: The Case of Post-editing via Pivot Language". In Carl, Michael [Hrsg]: *Explorations in Empirical Translation Process Research* (Vol. 3). S. 81–110. Cham: Springer International Publishing. [DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-030-69777-8_4].

Tardel, Anke (2020): „Effort in Semi-Automatized Subtitling Processes: Speech Recognition and Experience during Transcription". In: *Journal of Audiovisual Translation* 3/1. S. 79–102. [DOI: https://doi.org/10.47476/jat.v3i2.2020.131].

Tardel, Anke / Hansen-Schirra, Silvia / Schaeffer, Moritz J. / Gutermuth, Silke / Denkel, Volker / Hagmann-Schlatterbeck, Miriam (2021): „Attention distribution and monitoring during intralingual subtitling". In: Tra&Co Group [Hrsg.]: *Translation, interpreting, cognition: The way out of the box*. Berlin: Language Science Press. S. 145–162. [DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.4545043].

van Gog, Tamara (2014): „The Signaling (or Cueing) Principle in Multimedia Learning". In: Mayer, Richard [Hrsg]: *The Cambridge Handbook of Multimedia Learning*. Cambridge: Cambridge University Press. S. 263–278. [DOI: https://doi.org/10.1017/CBO9781139547369.014].

van Leeuwen, Theo (2005): *Introducing social semiotics*. London: Routledge.

Denise Burkhard und Marion Gymnich

Filmnarratologische Zugänge

Die unterschiedlichen Möglichkeiten der Gestaltung von Bild- und Tonspur sowie das komplexe Verhältnis zwischen diesen beiden, für audiovisuelle Medien konstitutiven Informationskanälen bilden einen Ausgangspunkt für filmnarratologische Ansätze. Zwar werden in der Filmnarratologie einige Parallelen zu literarischen Erzähltexten hergestellt; es herrscht aber auch Konsens darüber, dass die narratologischen Kategorien, die anhand von literarischen Erzähltexten entwickelt wurden, sich aufgrund der medialen Unterschiede nicht in jeder Hinsicht auf audiovisuelle Erzählungen übertragen lassen. Im Folgenden werden aus dem breiten Spektrum von Kategorien, welche die Filmnarratologie definiert (vgl. Kuhn 2011), mit Voice-over, Texteinblendungen, Untertitelung und Audiodeskription vier Bereiche herausgegriffen, die für die audiovisuelle Translation von besonderer Relevanz sind.

1 Voice-over

Bei Voice-over, d. h. verbalen Äußerungen, die zu hören sind, ohne dass gleichzeitig die sprechende Person in der Bildspur *als Sprechende*r* erscheint, handelt es sich – im Gegensatz zu Erzählinstanzen in literarischen Erzähltexten – um ein fakultatives Gestaltungsmittel (Kuhn 2011: 95). Voice-over kann verschiedene Funktionen erfüllen und ist in Filmen unterschiedlicher Genres anzutreffen, vom klassischen *Film Noir* und darstellungstechnisch experimentellen Filmen wie *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* bis zu Blockbustern wie *Troy* oder der *The Lord of the Rings*-Trilogie (2011: 98). Eine Übertragung der von Genette für literarische Erzähltexte geprägten Unterscheidung zwischen heterodiegetischen und homodiegetischen Erzählinstanzen auf Voice-over stößt zwar gerade in experimentelleren Filmen schnell an ihre Grenzen, erlaubt aber

trotzdem eine erste Unterscheidung. Als heterodiegetisch lassen sich in Anlehnung an Genette (2010) solche Voice-over Stimmen kategorisieren, die nicht mit einer der Figuren in der erzählten Welt identisch sind, wie beispielsweise der am Beginn von *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* zu hörende Sprecher. Stehen Sprecher*innen eines Voice-over hingegen in Personalunion mit einer der Figuren, dann lässt sich eine Entsprechung zu homodiegetischem Erzählen feststellen. Ob in einer Szene ein homodiegetisches oder heterodiegetisches Voice-over vorliegt, stellt sich mitunter auch erst im Verlauf des Films heraus: „The voice-over may be first heard and then associated with a person who appears on screen, or vice versa." (Chatman 1999: 321) In dem Film *The Big Lebowski* beispielsweise hat das Publikum lange Zeit den Eindruck, ein heterodiegetisches Voice-over zu hören, doch dann erscheint der Erzähler plötzlich als Figur auf der Handlungsebene. Die beiden in Bezug auf ihre Relation zur Handlungsebene unterscheidbaren Ausprägungen von Voice-over Erzählstimmen können partiell identische Funktionen erfüllen.

In der Mehrzahl der Filme, die von Voice-over Gebrauch machen, spielt dieses Darstellungsverfahren in quantitativer Hinsicht eine eher untergeordnete Rolle und bleibt oft sogar auf einige wenige Sätze im gesamten Film beschränkt. Mit besonderer Häufigkeit ist Voice-over zu Beginn eines Films anzutreffen, was mit zwei Kernfunktionen dieses Darstellungsverfahrens korreliert: der expositorischen Informationsvergabe und der Atmosphärestiftung. Beide Funktionen können von homodiegetischem und heterodiegetischem Voice-over gleichermaßen erfüllt werden. Die expositorische Informationsvergabe mittels Voice-over konkretisiert sich in verbalen Informationen über Aspekte wie Ort und Zeit der Handlung, die handelnden Figuren und Hintergründe der Handlung. Durch Voice-over können aber nicht nur in effizienter Weise Informationen vermittelt werden, die für das Verständnis der Handlung hilfreich oder sogar erforderlich sind (vgl. Kozloff 1988, Neumann / Nünning 2008: 177, Dieterle 2009), sondern Erzähler*innenstimmen können auch zur Atmosphärestiftung beitragen. Beide Funktionen sind oft miteinander verknüpft, wie beispielsweise die Eingangssequenzen von Filmen wie *The Fellowship of the Ring*, *The Hobbit* oder *Avatar* illustrieren. Ist für die Funktion der Informationsvergabe primär eine korrekte Übersetzung von Voice-over Passagen entscheidend, so spielen für die Atmosphärestiftung neben Faktoren wie der Stimmfarbe oder

dem Sprechtempo auch stilistische Aspekte und Konnotationen der gewählten Begriffe eine entscheidende Rolle. Ähnliches gilt für Voice-over Kommentare am Ende von Filmen, wo im Kontext der Schlussgebung Voice-over nicht nur dazu dient, die verschiedenen Handlungsfäden zu Ende zu bringen, sondern auch dazu beitragen kann, ob das Ende eines Films beispielsweise als melancholisch, tragisch, komisch oder ironisch wahrgenommen wird. Dies ist nicht allein eine Frage von Faktoren wie Stimmqualität und Intonation, sondern wird auch durch die Wortwahl und weitere sprachlich-stilistische Faktoren beeinflusst. Dass Voice-over am Ende von Filmen recht oft auftritt, steht in Zusammenhang mit der Tendenz zu geschlossenen Enden, die für das klassische Hollywood-Kino kennzeichnend ist (vgl. Bordwell / Thompson 2004: 90–91, Levinson 2007: 176). Über die klassischen Funktionen am Anfang und Ende von Filmen hinaus ist ein Voice-over zudem häufig in Filmen anzutreffen, die einen episodischen Charakter aufweisen und/oder größere zeitliche Sprünge beinhalten, wie dies etwa in *Forrest Gump* oder *Big Fish* der Fall ist. In solchen Fällen kann Voice-over Kohärenzstiftung fördern und den Zuschauer*innen die zeitliche und räumliche Orientierung erleichtern. Für die Praxis der AVT ist es daher wichtig, ein besonderes Augenmerk auf die für diese Orientierungsfunktion entscheidenden Begriffe zu legen.

Homodiegetisches Voice-over fungiert nicht nur als Pendant einer Erzählstimme in literarischen Texten, sondern vermag auch Einblicke in die Gedanken- und Gefühlswelt von Figuren zu geben. Dadurch kann es ähnliche Funktionen erfüllen wie die Techniken der Bewusstseinsdarstellung in literarischen Erzähltexten oder auch der Monolog im Drama (vgl. Kuhn 2011: 190–191, 273–275). Einblicke in die Gedanken und Emotionen von Figuren mittels Voice-over gehen oft einher mit dem Erzeugen von Empathie und liefern Hinweise auf die Handlungsmotivation von Figuren. Solche Einblicke können bei Figuren, die z. B. aufgrund ihrer Identität oder ihrer Werte von gesellschaftlichen Normen ihrer Zeit abweichen, den Konflikt des Individuums mit der Gesellschaft unterstreichen, wie dies etwa in *The Imitation Game* der Fall ist, das die Außenseiterrolle Alan Turings aufgrund seiner Homosexualität im Großbritannien der 1950er Jahre thematisiert. Von Bedeutung für die Charakterisierung und Sympathielenkung sind bei der akustischen Umsetzung von filmischen Erzählstimmen auch Faktoren wie die Verwendung

von Dialekten oder Soziolekten, die – ähnlich wie bei der Verwendung von sprachlichen Varietäten im Dialog – insofern eine besondere Herausforderung für die AVT darstellen, als sie sich in der Regel nicht problemlos in eine andere Sprache übertragen lassen. In solchen Fällen stellt sich die Frage, ob sich in der Zielsprache ein Dialekt oder Soziolekt findet, der hinreichend ähnliche Assoziationen aufruft, oder ob es sinnvoller erscheint, auf die implizite sprachliche Charakterisierung von Figuren durch Abweichungen von der Standardsprache zu verzichten.

2 Texteinblendungen

Anstelle von Voice-over dienen in vielen Filmen Texteinblendungen als Instrument zur räumlichen und zeitlichen Verortung des dargestellten Geschehens sowie zur Vergabe weiterer Hintergrundinformationen. Ähnlich wie Voice-over sind Texteinblendungen aufgrund dieser Funktionen mit besonderer Häufigkeit am Beginn oder am Ende von Filmen anzutreffen bzw. markieren Veränderungen des Schauplatzes oder Zeitsprünge. Umfangreichere Texteinblendungen dienen darüber hinaus oft einer Kontextualisierung des Geschehens. Diese Funktion kann bei Fantasy oder Science Fiction (etwa in *Star Wars*) ebenso zum Tragen kommen wie bei Filmen mit Bezug zu historischen Ereignissen (z. B. in *Suffragette*). Eher ungewöhnlich ist hingegen eine Verwendung von Texteinblendungen zur Visualisierung der Gedanken von Figuren, wie sie in der Episode „A Study in Pink" der BBC-Serie *Sherlock* zu sehen ist, in der das Zusammenspiel von Tonspur, Bildspur und Texteinblendungen zur Darstellung von mentalen Prozessen der Hauptfigur genutzt wird (vgl. Stein / Busse 2012: 12). Filmgeschichtlich reicht die Verwendung von Texteinblendungen bis in die Stummfilmzeit zurück, als Zwischentitel aufgrund des Fehlens gesprochener Sprache Funktionen einer Erzählstimme übernahmen, indem sie für das Verständnis der Handlung wichtige Informationen vermittelten.

3 Untertitel

Während die Untertitelung von Filmen und Fernsehserien für die AVT von zentralem Interesse ist, spielt dieser Aspekt in filmnarratologischen Ansätzen traditionell keine prominente Rolle, da Untertitel kein genuiner Teil des ursprünglichen Ensembles von Bild- und Tonspur sind, sofern sie der Übersetzung des gesamten Films in eine andere Sprache dienen. Remael (2003) zeigt jedoch am Beispiel der niederländischen Untertitelung von *Secrets & Lies*, dass Untertitel u. a. durch Auslassungen den Inhalt durchaus verändern und die Darstellung und Interpretation von Figuren beeinflussen können. Zudem weist sie darauf hin, dass sowohl eine Auseinandersetzung mit Dialoganalyse als auch mit Aspekten der Bildspur (u. a. Kameraführung) für eine gelungene Untertitelung äußerst hilfreich sein kann. Von Untertiteln, die den gesamten Dialog zu übersetzen suchen, ist eine zweite Form der Untertitelung zu unterscheiden, die Teil der ursprünglichen Bildspur ist und lediglich punktuell wörtliche Rede übersetzt, die von der Hauptsprache des Films abweicht. Dabei kann es sich um reale oder fiktive Sprachen (z. B. die Elbensprache Sindarin in *The Lord of the Rings*) handeln. Seitens der Zuschauer*innen wird in solchen Fällen in der Regel vorausgesetzt, dass die Übersetzung zuverlässig ist – auch wenn dies oft für das Gros des Publikums nicht zu überprüfen ist. Bisweilen verzichten Filme und Serien aber auch auf die Untertitelung solcher Äußerungen in realen oder erfundenen Sprachen. Dadurch kann beispielsweise die Fremdheit von Figuren unterstrichen werden. Wenn etwa in der Serie *Star Trek: The Next Generation* keine Untertitelung der fiktiven Sprache Klingonisch erfolgt, betont dies die Begegnung mit einer fremden Kultur. Untertitel für Hörbeeinträchtigte bilden eine dritte Form von Untertitelung. Bei dieser bezieht sich die Translation nicht allein auf sprachliche Äußerungen, sondern auch auf andere semiotische Systeme. Geräusche oder Filmmusik sind insbesondere dann ein wichtiger Gegenstand der Untertitelung, wenn sie für das Verständnis der Handlung von Bedeutung sind. Bei dieser Form der Untertitelung ergibt sich oft noch stärker als bei den beiden zuvor beschriebenen die Notwendigkeit, eine Auswahl bei der Übersetzung zu treffen.

4 Audiodeskription

Audiodeskription, d. h. das Übersetzen von Aspekten der Bildspur (und damit dominant nicht-sprachlicher Aspekte) in ein komplementäres sprachliches Narrativ, das der Bereitstellung barrierefreier Texte für sehbeeinträchtigte Personen dient, stellt hohe Anforderungen an die Eigenständigkeit bei der AVT in Bezug auf die Selektion dessen, was beschrieben wird. Bei der AD handelt es sich um den Sonderfall intersemiotischer Translation (Vercauteren 2012: 210). Eine Reduktion auf wenige relevante Komponenten der Bildspur ist schon deshalb erforderlich, weil die AD in Pausen zwischen Dialogen und sonstigen wichtigen Elementen der Tonspur eingefügt werden muss (2012: 210). (Film) narratologische Ansätze können in diesem Kontext Anhaltspunkte für eine sinnvolle Selektion bieten, so etwa Kategorien der Zeitdarstellung. Werden Abweichungen von der Chronologie in audiovisuellen Texten mittels visueller Verfahren markiert, so bedarf dies einer intersemiotischen Translation in der AD, um das Verständnis des Films zu ermöglichen. Ebenso ist eine Beschreibung wichtiger Komponenten des Raums, ggf. inklusive der durch sie erzeugten Atmosphäre, und der für Charakterisierung und Motivation von Figuren relevanten visuellen Aspekte erforderlich (2012: 216). Angesichts der äußerst begrenzten Zeit ist es bei der AD notwendig, Redundanzen zu vermeiden, also lediglich solche Informationen bereitzustellen, die sich nicht aus Figurendialog oder Voice-over erschließen. Einen anderen Zugang zur AD liefern Palmer und Salway (2015), die ein besonderes Augenmerk auf die Darstellung der mentalen Zustände von Figuren legen. Mittels einer Korpusanalyse zeigen sie, wie in der Praxis von AD Handlungen und mentale Zustände darstellt werden und inwiefern sich das auf die Debatte über die Objektivität in der AD auswirkt. Kruger (2012) hingegen demonstriert am Beispiel von Chafes *Pear Film*, dass die Methode des *Eye-tracking* Hinweise darauf liefert, welche visuellen Informationen von besonderer Bedeutung sind und daher Gegenstand der AD für ein sehbeeinträchtigtes Publikum sein sollten.

Verwandte Themen

- ► Linguistische Zugänge, S. 61–74.
- ► Untertitelung, S. 107–122.
- ► Voice-over-Übersetzung, S. 141–148.
- ► Audiodeskription, S. 149–160.

Weiterführende Literatur

Boisseaux, Charlotte (2015): *Dubbing, Film and Performance: Uncanny Encounters*. Bern: Peter Lang. | Monographie zum Thema Synchronisation, die die Felder Audiovisual Translation Studies und Filmstudien miteinander verbindet.

Perry, Dian (2021): *Voiceover Narration: Creating Performances from the Inside Out*. London: Bloomsbury. | Eine praxisnahe Darstellung, die sich mit der Realisierung von Voice-over auseinandersetzt und damit wichtige Inspirationen für audiovisuelles Übersetzen liefert.

Literaturverzeichnis

Bordwell, David / Thompson, Kristin (2004): *Film Art: An Introduction*. Boston: McGraw Hill.

Chatman, Seymour (1999): „New Directions in Voice-Narrated Cinema". In: Herman, David [Hrsg.]: *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press. S. 315–339.

Dieterle, Bernhard (2009): „Erzählerstimme im Film". In: Kaul, Susanne / Palmier, Jean-Pierre / Skrandies, Timo [Hrsg.]: *Erzählen im Film: Unzuverlässigkeit – Audiovisualität – Musik*. Bielefeld: transcript. S. 159–171.

Genette, Gérard (2010): *Die Erzählung* (3. Auflage). München: UTB.

Kozloff, Sarah (1988): *Invisible Storytellers: Voice Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley: University of California Press.

KRUGER, JAN-LOUIS (2012): „Making Meaning in AVT: Eye Tracking and Viewer Construction of Narrative". In: *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice* 20/1. S. 67–86. [DOI: https://doi.org/10.1080/0907676X.2011.632688].

KUHN, MARKUS (2011): *Filmnarratologie: Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin: De Gruyter.

LEVINSON, JULIE (2007): „Adaptation, Metafiction, Self-Creation". In: *Genre* 40/1–2. S. 157–180. [DOI: https://doi.org/10.1215/00166928-40-1-2-157].

NEUMANN, BIRGIT / NÜNNING ANSGAR (2008): *An Introduction to the Study of Narrative Fiction*. Stuttgart: Klett.

PALMER, ALAN / SALWAY, ANDREW (2015): „Audio Description on the Thought-Action Continuum". In: *Style* 49/2. S. 126–148. [DOI: https://doi.org/10.5325/style.49.2.0126].

REMAEL, ALINE (2003): „Mainstream Narrative Film Dialogue and Subtitling". In: *The Translator* 9/2. S. 225-247 [DOI: https://doi.org/10.1080/13556509.2003.10799155].

STEIN, ELLEN L. / BUSSE, KRISTINA (2012): „Introduction: The Literary, Televisual and Digital Adventures of the Beloved Detective". In: STEIN, ELLEN L. / BUSSE, KRISTINA [Hrsg.]: Sherlock *and Transmedia Fandom: Essays on the BBC Series*. Jefferson, NC: McFarland. S. 9–24.

VERCAUTEREN, GERT (2012): „A Narratological Approach to Content Selection in Audio Description: Towards a Strategy for the Description of Narratological Time". In: *MonTI* 4. S. 207–231. [DOI: https://doi.org/10.6035/MonTI.2012.4.9].

Sevita Caseres[1]

Soziologische Zugänge

1 Einleitung

Die audiovisuelle Translation (AVT) ist selten Gegenstand soziologischer Untersuchungen (Perego 2022) und die Perspektive der Übersetzenden wird oft außer Acht gelassen. Dieses Kapitel fasst den aktuellen Wissensstand über die professionelle Übersetzungstätigkeit in der AVT-Branche zusammen. Der Schwerpunkt liegt dabei auf berufssoziologischen Aspekten und den Profilen der Translatorinnen und Translatoren sowie auf ihrer Rolle und Interaktion in Produktionsnetzwerken. Durch die Bestimmung aktueller Tendenzen und Praktiken können neue Fragen zu den Arbeitsbedingungen und zur Zukunft des Berufs gestellt werden.

2 Arbeitsbedingungen in der AVT-Branche

Die Arbeitsbedingungen in der professionellen Untertitelung sind „veiled in mystery", da es sich häufig um eine Freelance-Tätigkeit handelt (Kuo 2015: 163). Díaz Cintas und Remael (2021: 32, 245) geben jedoch einen Einblick in Arbeitsbedingungen, gängige Praktiken und mögliche Herausforderungen. Außerdem werden die Globalisierung und die Verlagerung von Prozessen in die Cloud hervorgehoben. In einer internationalen Studie mit 429 professionellen Untertitelnden in 39 Ländern sammelte Kuo (2015) Daten zu deren Profilen, Hintergrund und Arbeitsbedingungen – z. B. Bezahlung, Kundschaft, Tantiemen, Namensnennung und Fristen. Die Ergebnisse zeigten bedenkliche

1 Dieser Artikel wurde übersetzt und lektoriert von Mirjam Sutter, Katrin Kocianová, Selina Bayer und Beatrice Weber.

Tendenzen, insbesondere zunehmend prekäre Berufsbedingungen und eine hohe Disparität bei den Tarifen zwischen und innerhalb von Ländern.

Perego (2022: 270) untersuchte in einer europäischen Umfrage im Bereich der Audiodeskription soziologische Aspekte wie Ausbildung, Arbeitserfahrung, Produktionsvolumen, Bezahlung und Art des Arbeitsverhältnisses. Von den 65 Befragten arbeiteten nur 20 % hauptberuflich in der Audiodeskription, was die Schwierigkeiten verdeutlicht, mit dieser Tätigkeit ein existenzsicherndes Einkommen zu erzielen. Ähnliches zeigte eine Umfrage von Zajdel *et al.* (2022, 2023) über die Profile, Arbeitszufriedenheit und Arbeitsbedingungen von Audiodeskriptorinnen und Audiodeskriptoren in 22 Ländern. Es wurden ebenfalls Herausforderungen in Bezug auf die Stabilität des Berufs, die berufliche Stellung und die Bezahlung festgestellt, doch die Studie zeigte insgesamt auch eine hohe Arbeitszufriedenheit und eine Wertschätzung für die kreativen und inspirierenden Aspekte des Berufs.

Detailliertere Beobachtungen ergaben in spezifischen Kontexten ähnliche Tendenzen. Pavesi und Perego (2006) fanden heraus, dass in der professionellen Synchronisation in Italien zwar die Honorare als gut bezeichnet werden, jedoch stark schwankende Arbeitsvolumen und Isolation zum Alltag gehören und die direkte Kommunikation mit Arbeitskolleginnen und -kollegen fehlt. Dänische Untertitelnde bei Beuchert (2017: 143) berichten, ihre Tätigkeit habe „a low status, is underpaid and underestimated", dennoch erfahren sie Anerkennung für ihr Können und sind stolz auf ihren Beruf. Befragte in Kroatien hingegen gaben an, dass die zahlreichen Herausforderungen – namentlich tiefere Tarife und kürzere Fristen – gegenüber den positiven Aspekten ihrer Arbeit überwiegen (Nikolić 2010). Neben der Virtualisierung und Beschleunigung von Arbeitsabläufen und einem damit verbundenen Rückgang an persönlichen Kontakten bestätigen deutschsprachige Untertitelnde in Künzlis (2023) Interviewstudie diese negativen Trends. Ein vergleichbarer Wandel von Praktiken ist ebenso in der Untertitelung aus dem Englischen ins Französische zu beobachten – z. B. mit der Globalisierung von Arbeitsabläufen und Richtlinien sowie sinkenden Tarifen und kürzeren Fristen. Während in der Untertitelung insgesamt eine hohe Arbeitszufriedenheit zum Ausdruck kam, wurde die mangelnde Anerkennung für den Beruf und dessen schöpferischen Prozess bedauert (Caseres im Druck). Demgegenüber äußerten Befragte, die

Autorenfilme vom Französischen ins Englische untertiteln, dass die Arbeitsbedingungen und Tarife – trotz knapper Fristen und ungenügender Briefings – vergleichsweise gut seien (Silvester 2022: 410). Tuominen (2018) beobachtete in Finnland, dass durch Online-Zusammenarbeit in der Untertitelung eine Harmonisierung der Arbeitsbedingungen erreicht wurde. Diese Forschungsarbeiten zeigen, dass in der Untertitelungsbranche je nach Kontext Disparitäten bestehen und verdeutlichen zugleich den Bedarf für weitere Forschung bezüglich Arbeitsbedingungen und -methoden.

3 Produktionsnetzwerke und Zusammenarbeit in der AVT-Branche

AVT-Produktionsnetzwerke umfassen ein komplexes Gefüge aus interdependenten Stakeholdern. Der aktuelle Wissensstand über die verschiedenen Arbeitsschritte, Prozesse und involvierten Akteurinnen und Akteure ist allerdings begrenzt (Buzelin 2011). Es ist jedoch wichtig, die soziale Dynamik innerhalb dieser Produktionsnetzwerke zu verstehen, da sie die Produktqualität wesentlich beeinflusst (Abdallah 2011). In Menezes' (2022) Studie wird etwa hervorgehoben, dass die Rolle und die Aufgaben bei der für den Arbeitsprozess und die Qualität wichtigen Revision von Untertiteln weiterhin unklar sind – insbesondere die Zusammenarbeit mit anderen Akteurinnen und Akteuren und namentlich mit Untertitelnden. Der Studie zufolge könnte ein tiefergehendes Verständnis über die Tätigkeit von Revisorinnen und Revisoren die Berufsethik und ihre Rolle innerhalb des Prozesses stärken (2022: 208). In Nikolićs (2021) Untersuchung über die Profile von Untertitelnden und Untertitelungspraktiken sowie über die Akteurinnen und Akteure in Produktionsnetzwerken wurde ein Zusammenhang zwischen Revisionsprozessen und Qualität festgestellt. Die Untersuchung ergab, dass die Fristen für eine Qualitätskontrolle oft zu kurz sind und dass nicht alle Kundinnen und Kunden diesem Arbeitsschritt dieselbe Zeit und Wichtigkeit beimessen.

Obwohl die Zusammenarbeit ein zentraler Faktor für die Produktqualität in professionellen AVT-Produktionsnetzwerken ist, wurde sie bisher vorwiegend in der Laientranslation untersucht (z. B. Massidda 2015, Orrego-Carmona /

Lee 2017). Die Wichtigkeit der Zusammenarbeit in Übersetzungsprozessen wird bei Korhonen und Hirvonen (2021) betont, die die Kooperation und Kommunikation zwischen sehenden und blinden Audiodeskriptorinnen und Audiodeskriptoren in Finnland als Teil des gemeinsamen Kreativprozesses analysierten. Was die Synchronisation anbelangt, so lässt sich festhalten, dass die Stellung und Rolle der Rohübersetzung sowie die Arbeitsteilung zwischen Synchronregie und Rohübersetzung im deutschsprachigen Raum zunächst unkritisch diskutiert (z. B. in Herbst 1994: 198), später dann jedoch (z. B. Manhart 1998: 265) durchaus kritisch gesehen wurden. Mittlerweile wird Teamwork aktiv eingefordert. So heißt es im Kodex des Synchronverband e.V. – Die Gilde (2023):

> „Die Zusammenstellung eines geeigneten, miteinander harmonierenden Teams ist die Basis guter Arbeit. Dabei werden Schwierigkeit und Sujet des Originals ebenso berücksichtigt wie die Neigungen und Erfahrung der Teammitglieder. Wechsel in eingespielten Teams während einer laufenden Produktion werden nach Möglichkeit vermieden. Besondere Beachtung finden die eng miteinander verzahnten Teams Übersetzung-Buch-Redaktion-Regie sowie Regie-Ton-Cut-Schauspiel" (Synchronverband e.V. – Die Gilde 2023).

Auch Aleksandrowicz (2022: 29) zeigte in seiner Studie zur Arbeitsteilung bei der Untertitelung und beim Voice-over vom Englischen ins Polnische, dass eine Zusammenarbeit von Übersetzenden eine positive Auswirkung auf die Einheitlichkeit über alle AVT-Formen und Staffeln hinweg hatte und dass „lack of communication between translators is detrimental to their work". In der französischen Untertitelungsbranche offenbarte sich bei Mainstream-Produktionen eine mangelnde Zusammenarbeit mit dem Produktionsteam und der Regie in der Vorproduktionsphase. So wird für die Untertitelung erst in der Postproduktionsphase mit Kundinnen und Kunden, anderen Untertitelnden und weiteren Fachpersonen zusammengearbeitet (Caseres im Druck).

Indessen betont Romero-Fresco (2019) die Bedeutung der Zusammenarbeit zwischen Übersetzenden und Filmschaffenden bereits vor der Postproduktion – in Erwägung diverser Schwierigkeiten bezüglich der Übersetzung

und Barrierefreiheit sowie deren Auswirkung auf das Endprodukt. Bei der englischen Untertitelung unabhängiger französischer Filmproduktionen beobachtete Silvester (2022) ein hohes Maß an Zusammenarbeit mit dem Produktionsteam und der Regie, was auf den höheren Status der Untertitelnden sowie die in diesem Fall anderen Machtverhältnisse zurückzuführen ist. Eine ähnliche Involvierung des Produktionsteams im AVT-Prozess wurde in Zanottis (2020) Studie zu Stanley Kubricks interventionistischer Herangehensweise bei der italienischen Synchronisation und Untertitelung von „Full Metal Jacket" festgestellt. Eine Ausweitung der Zusammenarbeit könnte demzufolge nicht nur die Arbeitsbedingungen in der Untertitelung verbessern (Kuo 2015: 190), sondern ebenso positive Auswirkungen auf das Endprodukt in verschiedenen Bereichen der AVT haben.

4 Neue Praktiken und ihre Auswirkungen auf das Berufsfeld

Die zunehmende Popularität von Video-on-Demand und Streaming-Plattformen hat die traditionellen Arbeitsabläufe in der AVT-Branche verändert und einen „cloud turn" (Bolaños-García-Escribano / Díaz Cintas 2020) eingeleitet. Dabei haben sich globalisierte Prozesse auf die soziale Dynamik ausgewirkt. Forschende haben diese Thematik aufgegriffen und in der Folge die Perspektive von professionellen Übersetzenden untersucht. Es zeigte sich, dass dieser Wandel nicht überall begrüßt wird. So wird gemäß Künzli (2023: 100) die Zusammenarbeit auf Untertitelungsplattformen „as an advantage for subtitlers" vermarktet, obwohl dadurch die Anonymität zunimmt und die Produktivität enger überwacht wird, was weitere ethische Fragen aufwirft. Artegiani (2021) argumentiert auch, dass die Untertitelung in der Cloud nicht nachhaltig sei, da dies die Untertitelnden isoliert, ihre Visibilität reduziert und die Kommunikation und Zusammenarbeit zwischen den Akteurinnen und Akteuren im Netzwerk erschwert. Ähnliches ergab eine Befragung von 344 Untertitelnden von Oziemblewska and Szarkowska (2022), wonach sogenannte Templates, die in der globalisierten Untertitelung verwendet werden, einen negativen Einfluss auf die Tarife und den beruflichen Status haben können. Nicht nur

bei der Untertitelung, auch bei der Synchronisation bestätigte sich der Trend zu Templates und cloudbasierter Zusammenarbeit (Chaume 2020), allerdings gibt es hier nur wenige Studien zur Sichtweise der Übersetzenden. Weitere Forschungsfragen stellen sich zur Entwicklung der Praktiken in der AVT-Branche und zur Haltung der Übersetzenden gegenüber globalisierten Prozessen wie Automatisierung oder Post-Editing, um in Erfahrung zu bringen, wie diese Trends das Berufsfeld prägen.

5 Fazit

Die Analyse der Profile von Übersetzenden sowie ihrer Interaktion in Produktionsnetzwerken zeigt, welche Aspekte sich auf das Endprodukt auswirken können – insbesondere Zusammenarbeit, Tarife, Fristen und Richtlinien. Studien über die Rolle audiovisueller Translatorinnen und Translatoren und der heterogenen Praktiken in diesem Bereich aus einem soziologischen Blickwinkel können somit Aufschluss über die Zukunft des Berufs, die Arbeitsbedingungen und weitere Entwicklungen geben.

Verwandte Themen

- Sozialwissenschaftliche Forschungsmethoden, S. 305–315.
- Normen und Qualität in der AVT, S. 345–359.
- Technologische Entwicklungen in der AVT, S. 361–375.
- AVT und Politik, S. 403–419.

Weiterführende Literatur

Künzli, Alexander (2023): „How subtitling professionals perceive changes in working conditions: An interview study in German-speaking countries“. In: *Translation and Interpreting Studies. The Journal of the American Translation and Interpreting Studies Association* 18/1. S. 91–112. [DOI: https://doi.org/10.1075/tis.20107.kun]. |

Einblicke in Entwicklung, Arbeitsbedingungen und Herausforderungen der professionellen Untertitelung.

Kuo, Arista Szu-Yu (2015): „Professional Realities of the Subtitling Industry: The Subtitlers' Perspective". In: Baños Piñero, Rocío / Díaz Cintas, Jorge [Hrsg.]: *Audiovisual Translation in a Global Context*. London: Palgrave Macmillan UK. S. 163–191. | Globaler Überblick zu Arbeitsbedingungen und Status von Untertitelnden.

Perego, Elisa (2022): „The audio description professional: A sociological overview and new training perspectives". In: Taylor, Christopher / Perego, Elisa [Hrsg.]: *The Routledge Handbook of Audio Description*. London: Routledge. S. 265–279. | Analyse der Profile, Ausbildungen und Arbeitsbedingungen in der Audiodeskription.

Literaturverzeichnis

Abdallah, Kristiina (2011): „Quality Problems in AVT Production Networks: Reconstructing an Actor-network in the Subtitling Industry". In: Matamala, Anna / Serban, Adriana / Lavaur, Jean-Marc [Hrsg.]: *Audiovisual Translation in Close-up: Practical and Theoretical Approaches*. Bern: Peter Lang. S. 173–186.

Aleksandrowicz, Paweł (2022): „The impact of labor division on audiovisual translation consistency – a study of streaming TV series". In: *XLinguae* 15/2. S. 17–32.

Artegiani, Irene (2021): „Communication and interactions in cloud platform subtitling". In: *Tradumàtica: tecnologies de la traducció 18*. S. 76–92. [DOI: https://doi.org/10.5565/rev/tradumatica.282].

Beuchert, Kathrine (2017): *The Web of Subtitling: A Subtitling Process Model Based on a Mixed Methods Study of the Danish Subtitling Industry and the Subtitling Processes of five Danish Subtitlers* (Doctoral dissertation). Department of Management, Aarhus BSS, Aarhus University. Abgerufen am 06.09.2023, https://pure.au.dk/portal/en/publications/the-web-of-subtitling(1d3c236d-3b8f-4ffb-b6d8-be91cb75ea60).html

Bolaños-García-Escribano, Alejandro / Díaz Cintas, Jorge (2020): „The Cloud Turn in Audiovisual Translation". In: Bogucki, Łukasz / Deckert, Mikołaj [Hrsg.]: *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*. Cham: Palgrave Macmillan. S. 519–544.

Buzelin, Hélène (2011): „Agents of translation". In: Gambier, Yves / Van Doorslaer, Luc [Hrsg.]: *Handbook of Translation Studies* (Bd. 2). Amsterdam: Benjamins. S. 6–12.

Caseres, Sevita (im Druck): *Mapping collaboration and communication practices in the French subtitling industry*.

Chaume, Frederic (2020): „Dubbing". In: Bogucki, Łukasz / Deckert, Mikołaj [Hrsg.]: *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*. Cham: Palgrave Macmillan. S. 103–132.

Díaz Cintas, Jorge / Remael, Aline (2021): *Subtitling: Concepts and Practices*. London: Routledge.

Herbst, Thomas (1994): *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik – Textlinguistik – Übersetzungstheorie*. Tübingen: Niemeyer.

Korhonen, Annamari / Hirvonen, Maija (2021): „Joint creative process in translation: Socially distributed cognition in two production contexts". In: *Cognitive Linguistic Studies* 8/2. S. 251–276. [DOI: https://doi.org/10.1075/cogls.00078.kor].

Künzli, Alexander (2023): „How subtitling professionals perceive changes in working conditions: An interview study in German-speaking countries". In: *Translation and Interpreting Studies. The Journal of the American Translation and Interpreting Studies Association* 18/1. S. 91–112. [DOI: https://doi.org/10.1075/tis.20107.kun].

Kuo, Arista Szu-Yu (2015): „Professional Realities of the Subtitling Industry: The Subtitlers' Perspective". In: Baños Piñero, Rocío / Díaz Cintas, Jorge [Hrsg.]: *Audiovisual translation in a global context: mapping an ever-changing landscape*. London: Palgrave Macmillan UK. S. 163–191.

Manhart, Sibylle (1998): „Synchronisation (Synchronisierung)". In: Snell-Hornby, Mary, Hönig, Hans G. / Kußmaul, Paul / Schmitt Peter A. [Hrsg.]: *Handbuch Translation* (2. Aufl.). Tübingen: Stauffenburg Verlag. S. 264–266.

Massidda, Serenella (2015): *Audiovisual translation in the digital age: The Italian fansubbing phenomenon*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Menezes, Rita (2022): „Multimodality and subtitling revision: A tentative analytical framework of subtitling revision interventions". In: Dionísio da Silva, Gisele / Radicioni, Maura [Hrsg.]: *Recharting Territories: Intradisciplinarity in Translation Studies*. Leuven University Press. S. 201–220.

Nikolić, Kristijan (2021): „Quality Control of Subtitles: A Study of Subtitlers, Proofreaders, Quality Controllers, LSPs and Broadcasters/Streaming Services". In: *Jour-*

nal of Audiovisual Translation 4/3. S. 66–88. [DOI: https://doi.org/10.47476/jat.v4i3.2021.182].

Nikolić, Kristijan (2010): „The subtitling profession in Croatia". In: Díaz Cintas, Jorge / Matamala, Anna / Neves, Josélia [Hrsg.]: *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility: Media for All 2*. Amsterdam: Rodopi. S. 99–108.

Orrego-Carmona, David / Lee, Yvonne [Hrsg.] (2017): *Non-Professional Subtitling*. Cambridge Scholars Publishing.

Oziemblewska, Magdalena / Szarkowska, Agnieszka (2022): „The quality of templates in subtitling. A survey on current market practices and changing subtitler competences". In: *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice* 30/3. S. 432–453. [DOI: https://doi.org/10.1080/0907676X.2020.1791919].

Pavesi, Maria / Perego, Elisa (2006): „Profiling Film Translators In Italy: A Preliminary Analysis". In: *The Journal of Specialised Translation* 6. S. 99–114. Abgerufen am 17.08.2023, https://www.jostrans.org/issue06/art_pavesi.pdf

Perego, Elisa (2022): „The audio description professional: A sociological overview and new training perspectives". In: Taylor, Christopher / Elisa Perego [Hrsg.]: *The Routledge Handbook of Audio Description*. London: Routledge. S. 265–279.

Romero-Fresco, Pablo (2019): *Accessible Filmmaking: Integrating translation and accessibility into the filmmaking process*. London: Routledge.

Silvester, Hannah (2022): „Working conditions and collaborative practices in the translation of French film: subtitling banlieue cinema". In: *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice* 30/3. S. 399–414. [DOI: https://doi.org/10.1080/0907676X.2021.1903517].

Synchronverband e.V. – Die Gilde (2023): *Der Kodex*. Abgerufen am 07.09.2023, https://www.synchronverband.de/unser-kodex/

Tuominen, Tiina (2018): „Negotiating the Boundaries of Professional Subtitling. The Case of Finnish Subtitlers and Their Online Community". In: *Hermes – Journal of Language and Communication in Business* 58. S. 83–97. [DOI: https://doi.org/10.7146/hjlcb.v0i58.111674].

Zajdel, Alicja / Jankowska, Anna / Schrijver, Iris (2023): „What goes on behind the scenes? Exploring status perceptions, working conditions and job satisfaction of audio describers". Zur Veröffentlichung eingereichtes Manuskript.

Zajdel, Alicja / Jankowska, Anna / Schrijver, Iris (2022): „Status Perceptions & Job Satisfaction of Audio Describers“ (Konferenzbeitrag). *Languages & The Media 2022, Berlin*. [DOI: https://doi.org/10.13140/RG.2.2.34561.53603].

Zanotti, Serenella (2020): „Translaboration in a film context: Stanley Kubrick's collaborative approach to translation“. In: *Target* 32/2. S. 217–238. [DOI: https://doi.org/10.1075/target.20077.zan].

TEIL 2:
FORMEN DER AVT

Alexander Künzli

Untertitelung

1 Einleitung

Dieser Artikel arbeitet zunächst die konstitutiven Merkmale der Untertitelung heraus. Anschließend gibt er einen Überblick über die Geschichte der Untertitelung, von den Zwischentiteln der Stummfilmzeit bis zu den heutigen, durch die Integration von Automatisierungslösungen erstellten Untertiteln. Danach wird ein Kriterienraster für die Klassifikation von Untertiteln präsentiert. Zum Schluss folgt eine Darstellung von Forschungsentwicklung und Forschungsdesideraten.

2 Definition

Untertitel werden in verschiedenen Kontexten und unterschiedlichem Format erstellt, von der interlingualen Filmuntertitelung, die lange als Prototyp der Untertitelung galt, bis hin zur intralingualen Live-Fernsehuntertitelung für Menschen mit Hörbehinderung. Folgende Definition ist ausreichend flexibel, um den verschiedenen Facetten Rechnung zu tragen: Untertitel sind eine intra- oder interlinguale schriftliche, meist gekürzte Übersetzung eines überwiegend gesprochenen, jedoch aus akustischen und visuellen Zeichen bestehenden Ausgangstexts, die quasi-synchron zu diesem eingeblendet wird.

Als Spezifika der Untertitelung im Vergleich zur Textübersetzung, d. h. der Übersetzung im engeren Sinn (Schreiber 1993: 137–236), gelten zunächst die zeiträumlichen Vorgaben, deren Berücksichtigung zu Bearbeitungsbedarf (Tilgungen, Paraphrasierungen) führt. Diese Vorgaben werden mit Blick auf die vermutete Lesegeschwindigkeit der RezipientInnen aufgestellt. Fakt ist jedoch, dass die Frage der Aufnahmefähigkeit für gesprochene vs. geschriebene

Sprache in der Untertitelungsforschung nicht abschließend geklärt ist (Wünsche 2022: 146–160). Ein weiteres definitorisches Merkmal ist die Kopräsenz optisch (bewegte Bilder, Standbilder, Untertitel) und akustisch (Sprechsprache, Geräusche, Musik) operierender Codes. Untertitel ersetzen den Ausgangstext nicht, sondern werden zusätzlich und möglichst gleichzeitig zu den zu übersetzenden Zeichen eingeblendet. Deshalb bezeichnet Gottlieb (1998: 246) die Untertitelung als diasemiotische (d. h. additive) Übersetzung. Zu den visuellen Zeichen gehören auch schriftliche Elemente, die zu übersetzen sind (z. B. Untertitel in der Ausgangssprache), wenn auch die Sprechsprache überwiegt, woran die Präzisierung „eines überwiegend gesprochenen“ Ausgangstexts in der Definition oben erinnert. Und schließlich ist die Verschriftung gesprochener Sprache – selbst wenn es sich häufig nicht um spontane, sondern um inszenierte Oralität handelt (Dürscheid 2016: 60) – ein drittes definitorisches Merkmal. Aus diesem Grund prägte Gottlieb (1994: 104) für die interlinguale Untertitelung den Begriff diagonale Übersetzung: Es findet ein Transfer von einer Ausgangs- in eine Zielsprache und ein Wechsel in der Medialität der Äußerung (gesprochen/geschrieben) statt: „subtitling, being *two*-dimensional, ‚jaywalks‘ (crosses over) from source-language speech to target-language writing“.

Diese Eigenschaften von Untertiteln werden auch in englischsprachigen Arbeiten erwähnt. Pérez-González (2020: 31) definiert Untertitel wie folgt: „snippets of written text […] to be superimposed on visual footage, normally near the bottom of the frame“. Der Begriff *snippets* deutet an, dass Untertitel lediglich Teile des Originals wiedergeben; *written* nimmt Bezug auf den medialen Wechsel von Mündlichkeit in Schriftlichkeit, während *superimposed* an die Kopräsenz von Original und Übersetzung erinnert. Bei Pérez-González findet sich zusätzlich der Verweis auf die Position der Untertitel – am unteren Bildrand –, der in anderen neueren Definitionen fehlt. So heisst es bei Bolaños-García-Escribano und Díaz Cintas (2019: 207): „subtitling operates by maintaining the original speech and images, which are accompanied by written stretches of text that correspond to synchronized translations or transcriptions of the original dialogue“. Dies mag mit ein Grund sein, dass die Autoren auch die Übertitelung in Theater und Oper zur Untertitelung zählen.

In früheren Definitionen der Untertitelung werden auch Anzahl Zeilen (max. zwei) und Zeichen (max. 35) pro Untertitel erwähnt (z. B. Gottlieb 1998: 245). Es ist davon auszugehen, dass dieses Charakteristikum aufgrund der zunehmend heterogenen Untertitelungspraktiken nicht mehr als wesentlich betrachtet wird. Auch muss, in Bezug auf die konstitutiven Merkmale der Untertitelung, die Vorstellung der Untertitelung als einer primär Zwängen unterliegenden Übersetzung kritisch betrachtet werden. Gottlieb (1998: 247) hat bereits zu den Anfängen der audiovisuellen Translationsforschung auf die intersemiotische (Ton, der das Bild ergänzt) und intrasemiotische (Wiederholungen im Originaldialog) Redundanz aufmerksam gemacht.

3 Abriss der Geschichte der Untertitelung

Vorläufer von Untertiteln sind die in der Stummfilmzeit verwendeten Zwischentitel – in das Filmmaterial eingefügte Textkarten, mit denen bereits an der Wende zum 20. Jahrhundert dem Publikum die Quintessenz von Dialogen sowie handlungserklärende Elemente vermittelt wurden. Zwischentitel waren als extradiegetisches (d. h. nicht zur eigentlichen Erzählung gehörendes) Element ein Fremdkörper im Film. Nornes (2007: 103) illustriert, wie ihre Akzeptanz beim Publikum durch aufwändige typografische Gestaltung und Zierleisten gesteigert werden sollte.

Für mehrsprachige Regionen wurden – aus Kostengründen – bi-, tri- und quadrilinguale Zwischentitel erstellt (Nornes 2007: 106). Zwischentitel wurden aber auch intralingual übersetzt, sprich: umformuliert, wenn beispielsweise US-amerikanische Filmproduktionen nach England oder Australien exportiert wurden (Dwyer 2005: 301). Der Übersetzungsprozess von Zwischentiteln war fehleranfällig (Nornes 2007: 97–98), da er oft in den Händen von Technikern ohne sprachliche Expertise lag. In ihren Filmrestaurierungsprojekten stellte Moustacchi (2019: 71) denn auch eine Reihe inadäquater Formulierungen in französischen Zwischentiteln fest, z. B. unverständliche Passagen mit ungewöhnlichen Kollokationen und schwerfällige Konstruktionen aufgrund wortwörtlicher Übernahmen aus dem Englischen.

Neben Zwischentiteln gab es Ende der 1890er- und Anfang der 1900er-Jahre eine weitere Übersetzungspraxis im Kino: FilmerzählerInnen, die dem der Schriftsprache nicht mächtigen Publikum die Zwischentitel vorlasen und – falls diese nicht in der Zielsprache vorlagen – übersetzten und erklärten (Boillat 2007: 124–125). Es handelte sich dabei gewissermaßen um einen Vorläufer der Audio-Untertitelung, wie sie heute für Menschen mit Sehbehinderung angeboten wird, die fremdsprachliche Filme rezipieren möchten, Untertitel aber nicht lesen können (Iturregui-Gallardo / Matamala 2021). Eine dritte Übersetzungsform war die Projektion der Zwischentitel auf einen separaten Bildschirm unter oder neben dem Hauptbildschirm, von Nornes (2007: 134) *side-titles* genannt. Das Publikum fand jedoch wenig Gefallen daran, die Aufmerksamkeit auf zwei Bildschirme verteilen zu müssen.

Als der Tonfilm den Stummfilm Ende der 1920er-Jahre ablöste, ging die Verwendung von Zwischentiteln zurück. Es schlug die kurze Stunde der Sprachversionsfilme. Die Erstellung solcher in mehreren Sprachen gedrehten Filmfassungen war zeit- und kostenintensiv und wurde deshalb nur auf wenige Produktionen angewandt (Nornes 2007: 137–142). Technische Fortschritte erlaubten es ab den 1930er-Jahren, Untertitel direkt auf dem Filmmaterial zu fixieren, was den Weg für die Entwicklung der modernen Untertitelung ebnete (2007: 149–150). Allerdings wurde sehr selektiv vorgegangen: Gewisse Charaktere wurden geradezu aus dem Film herausgeschrieben, weil ihre Dialogbeiträge als nicht ausreichend wichtig für die Erstellung von Untertiteln betrachtet wurden (2007: 168). Das Publikum sollte nicht durch zu viele Untertitel vom Bild abgelenkt werden.

Ab den 1950er-Jahren führte die zunehmende Verbreitung des Fernsehens zu einem signifikanten Ausbau des Untertitelangebots, da nun auch Fernsehsender dem Publikum fremdsprachige Produktionen zugänglich machen wollten. In den letzten Jahren hat die Untertitelung weiter an Bedeutung gewonnen, vor allem durch den Boom von Streaming-Diensten, die als global agierende Unternehmen Untertitel in einer Vielzahl von Sprachen anbieten. Aufgrund der Audiovisualisierung der Kommunikation ganz allgemein werden immer mehr Texte nicht mehr nur schriftbasiert, sondern audiovisuell vermittelt, so auch im Bereich der Unternehmenskommunikation (Bolaños-García-Escribano / Díaz Cintas 2019: 217). Darüber hinaus gelangt die Untertitelung nicht mehr

in erster Linie für fremdsprachige Filme und Fernsehsendungen zum Einsatz, sondern im Kontext der barrierefreien Kommunikation, und diesbezüglich insbesondere in Form intralingualer Untertitel für Menschen mit Hörbehinderung. Rechtliche Auflagen haben dazu geführt, dass im DACH-Raum dank der Integration von Automatisierungslösungen bald sämtliche Sendungen des Service-public-Fernsehens mit Untertiteln ausgestrahlt werden. Die Untertitelung hat sich somit fest in der AVT-Landschaft etabliert.

4 Klassifikation

In der Literatur finden sich verschiedene Kriterienlisten für die Klassifikation von Untertiteln (Díaz-Cintas / Remael 2021: 11–30, Gambier 2013, Künzli 2017: 46–49). Ausgehend von diesen Taxonomien kann eine alle untertitelungsrelevanten Ebenen und Formen umfassende Darstellung wie folgt aussehen:

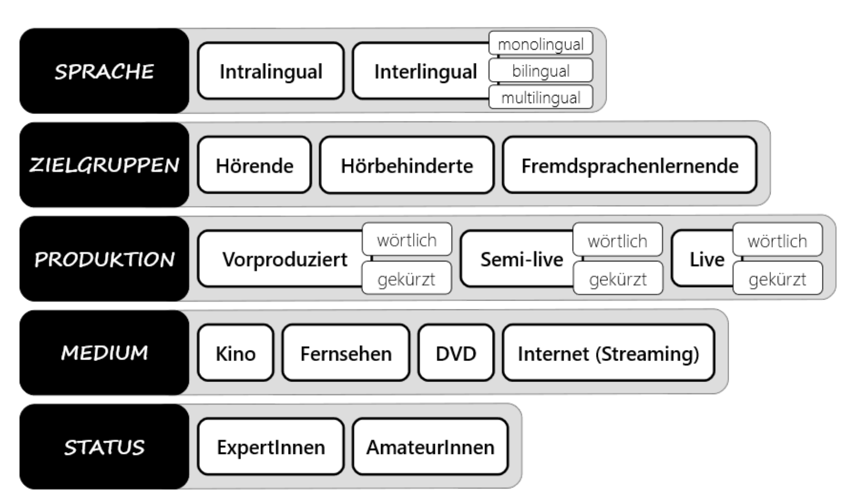


Abb. 1: Klassifikation von Untertiteln

Zunächst zum Kriterium *Sprache*. Die intralinguale Untertitelung bedingt einen Wechsel von Mündlichkeit in die Schriftlichkeit, bewegt sich aber in-

nerhalb derselben Sprache. Beispiele sind die Untertitelung von Dialektproduktionen oder die Live-Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung im Fernsehen (deutschgesprochene Sendung mit deutschen Untertiteln). Die interlinguale Untertitelung bedingt zwei Wechsel: von Mündlichkeit in die Schriftlichkeit sowie von einer Ausgangs- in eine Zielsprache. Sie ist monolingual, wenn Untertitel in einer einzigen Sprache eingeblendet werden (z. B. deutsche Untertitel eines US-amerikanischen Films an einem Filmfestival in Deutschland); bilingual, wenn in zwei Sprachen untertitelt wird (z. B. deutsche und französische Untertitel einer in Schweizer Kinos gezeigten mexikanischen Filmproduktion); und multilingual, wenn das Publikum die Auswahl zwischen einer Reihe von Sprachversionen hat (z. B. eine österreichische Netflix-Kundin, die eine dänische Serie mit deutschen, französischen oder englischen Untertiteln streamen kann). Ein Spezifikum bilingualer Kino- oder Fernsehuntertitel ist der größere Kürzungsbedarf, da jeder Sprache nur eine Zeile zur Verfügung steht (anstatt zwei Zeilen wie bei der monolingualen Untertitelung). Diese Einschränkung entfällt bei multilingualen Untertiteln bei Streamingdiensten, die nicht gleichzeitig eingeblendet werden (im Gegensatz zu den Zwischentiteln der Stummfilmzeit, die beispielsweise in Grenzregionen bis zu vier Sprachen gleichzeitig enthalten konnten, s. Abschnitt 3 oben).

Ein zweites Unterscheidungskriterium ist die *Zielgruppe*: Die potenziellen NutzerInnen von Untertiteln weisen ein sehr heterogenes Profil auf. Eine grundlegende Unterscheidung kann zwischen Menschen mit bzw. ohne Hörbehinderung getroffen werden. Für diese beiden Gruppen werden meist eigene Untertitelversionen bereitgestellt. Untertitel für Menschen mit Hörbehinderung enthalten zusätzlich zur Transkription der Sprechsprache Informationen zur Geräuschkulisse, zu Musik oder zu parasprachlichen Aspekten. Weitere Binnendifferenzierungen sind möglich: Innerhalb der Gruppe der Menschen mit Hörbehinderung lassen sich verschiedene Grade von Hörbehinderung unterscheiden (Wünsche 2022: 199–204). Von Geburt auf gehörlose Menschen haben andere Erwartungen an Untertitel als Personen mit einer leichtgradigen Schwerhörigkeit. Last but not least werden Untertitel immer mehr zur Förderung des Fremdsprachenerwerbs genutzt, sowohl in formellen als auch informellen Settings (einen kompakten Überblick über die Verwendung von

Untertiteln als didaktischer Ressource im L2-Unterricht bietet Talaván (2020: 568–572).

Bezüglich der *Produktion* von Untertiteln lassen sich drei Verfahren unterscheiden: vorproduzierte, d. h. mit Vorbereitungszeit erstellte Untertitel (Beispiel: Untertitelung von Kinofilmen), sowie live oder semi-live erstellte Untertitel, die insbesondere beim Fernsehen zum Einsatz gelangen. Von Live-Untertiteln spricht man, wenn die Untertitel direkt während des Sendevorgangs erstellt und eingespeist werden, d. h. die Redebeiträge den UntertitlerInnen vor der Sendung nicht zur Verfügung stehen. Die Semi-live-Untertitelung bezeichnet das Verfahren, bei dem Untertitel mit einem gewissen zeitlichen Vorlauf erstellt, aber erst zeitgleich zur Live-Sendung zugespielt werden können, weil nicht alle Redebeiträge der Sendung vorab vorliegen. Live-Untertitel werden aufgrund des Zeitdrucks in der Regel mittels Respeaking bzw. automatischer Spracherkennung produziert. Beim Respeaking fassen UntertitlerInnen den gesprochenen Text zusammen und diktieren ihn inklusive Satzzeichen in die Spracherkennungssoftware, die daraus die Untertitel erstellt. Diese werden von den RespeakerInnen bei Bedarf korrigiert und anschließend möglichst zeitgleich zu Bild und Ton in das Fernsehsignal eingespeist. Die automatische Spracherkennung hingegen erfolgt sprecherunabhängig, d. h. die Phase des Nachsprechens der Redebeiträge fällt weg. Sie ist fehleranfälliger und erfordert eine aufwändigere Nachbearbeitung. Mischformen sind möglich: Es gibt Systeme, bei denen sich der Output automatischer Spracherkennung mittels Touchscreen-Schnittstelle posteditieren lässt, und bei Bedarf wird von automatischer Spracherkennung auf Respeaking umgestellt (Georgakopoulou 2019: 525). Darüber hinaus wird mittlerweile beim Fernsehen und an Live-Veranstaltungen wie z. B. Kongressen nicht mehr nur intralingual, sondern interlingual live untertitelt (Pöchhacker / Remael 2020).

Eng verbunden mit der Produktionsform ist der *Bearbeitungsgrad* der Untertitel. Vorproduzierte Untertitel, wie man sie aus der interlingualen Kinountertitelung kennt, stellen eine redigierte (d. h. gekürzte, paraphrasierte) Fassung des Originals dar. Wörtliche, auch 1:1- oder Verbatim-Untertitel genannte Untertitel hingegen enthalten eine vollständige Transkription der Tonspur. Für die Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung, die eine wichtige Zielgruppe des Fernsehens und damit der (Semi-)Live-Untertitelung

sind, wird häufig eine möglichst originalgetreue Wiedergabe des Gesprochenen diskutiert (Wünsche 2022: 154). Gehörlosenverbände fordern 1:1-Untertitel als einzige Möglichkeit, vollständigen Zugang zu audiovisuellen Inhalten zu erhalten, während die Wissenschaft für eine Bearbeitung argumentiert (Díaz-Cintas / Remael 2021: 24).

Ein viertes Kategorisierungskriterium ist das *Medium*. Die für die Übertragung von Untertiteln verwendeten materiellen Hilfsmittel wie Kino, Fernsehen oder Internet beeinflussen die Untertitelgestaltung. Das Fernsehen beispielsweise wird überwiegend von über 65-jährigen Menschen genutzt (Statista 2023). Für diese Gruppe wird aufgrund der abnehmenden sensorischen Fähigkeiten eine niedrigere Lesegeschwindigkeit angenommen, was sich auf Länge und Anzahl von Untertiteln auswirkt. Es gibt jedoch auch ästhetische Gründe dafür, dass Untertitel je nach Medium anders gestaltet werden. Bei der Kinountertitelung werden Bildwechsel in der Regel stärker berücksichtigt, sodass ein 90-minütiger Spielfilm, der in der Kinofassung 900–1.000 Untertitel enthält, in der Fernsehfassung unter Umständen mit rund 800 Untertiteln auskommt (Díaz-Cintas / Remael 2021: 29–30). Im Streamingkontext wiederum sind Untertitel oft länger, weil ihre Erstellung an internationale Übersetzungskonzerne ausgelagert wird, die mit maschineller Übersetzung arbeiten und den menschlichen Nachredaktionsbedarf minimieren. Da maschinelle Systeme noch nicht in der Lage sind, Text erfolgreich zu kürzen, werden wortwörtliche Untertitel, sprich lange Untertitel, generiert und die Lesegeschwindigkeit entsprechend hoch angesetzt (Künzli 2023). Aus den genannten Gründen werden audiovisuelle Produktionen denn auch oft neu untertitelt, wenn sie über verschiedene Medien vertrieben werden.

Und schließlich ist eine Unterscheidung nach *Status* der Personen, die Untertitel erstellen, möglich: Untertitel-ExpertInnen, die Untertitelung als Beruf ausüben, sowie AmateurInnen, die Untertitel nicht berufsmäßig erstellen (wobei Rollenwechsel nicht ausgeschlossen sind). Amateur-Untertitel – in der neueren Forschung Cyber-Untertitel genannt –, werden ungeregelt und frei von kommerziellen Zwängen erstellt. Díaz-Cintas (2018) unterscheidet drei Typen: (1) Fansubs (von Fans für Fans erstellte Untertitel); (2) Guerilla-Untertitel (von AktivistInnen erstellte Untertitel zur Umgehung von Zensur in autoritären Regimes); und (3) altruistische Untertitel (von Personen, die eine Affinität zu

einem Projekt haben, erstellte Untertitel, z. B. TED-Talks). Fansubs sind ein gut untersuchter Forschungsgegenstand – allerdings nicht im DACH-Raum. In dem von Massidda (2020: 194) präsentierten geografischen Überblick über bisher erforschte Fansubbing-Communities fehlen die deutschsprachigen Länder, obwohl gerade in Synchronisationsländern – zu denen die DACH-Länder traditionell gerechnet werden – besonders viele solcher Communities aktiv sind.

5 Forschungsentwicklung und Forschungsdesiderate

Die Untertitelung war neben der Synchronisation die erste in der Translationswissenschaft systematisch erforschte AVT-Form. Einschlägige Arbeiten waren zunächst produktorientiert: Ein Film(ausschnitt) wurde mit Blick auf Einzelphänomene wie Humor, Kulturspezifika oder Sprachvarietäten untersucht. Beispiele aus dem deutschsprachigen Raum bzw. mit Deutsch im behandelten Sprachenpaar sind Schröter (2004), Döring (2006) oder Mälzer (2013). Die Forschung abstrahierte im Laufe der Jahre zunehmend vom Einzelfall und entwickelte Analyserahmen für die Untersuchung sprachlicher Phänomene wie nicht standardnahe Sprachgebrauchsformen (Ramos Pinto 2018) oder Code-Switching (Corrius / Zabalbeascoa 2019) in Original und Untertitelung.

In der zweiten Phase der Untertitelungsforschung ab den 2010er-Jahren wurde die Rezeption in den Blick genommen, d. h. die Wirkung von Untertiteln auf verschiedene Zielgruppen. In experimentellen Studien wurden Variablen wie Geschwindigkeit, Kohäsion, Zeilenzahl und Segmentierung von Untertiteln manipuliert und die Auswirkung auf Aufmerksamkeitsverteilung, kognitive Belastung, Verstehen und filmische Immersion – d. h. das Eintauchen der ZuschauerInnen in die Handlung (Kruger *et al.* 2016) – gemessen. Dabei wurden durchaus überraschende Erkenntnisse gewonnen, wie beispielsweise der Tatbestand, dass die Segmentierungsqualität keinen Einfluss auf den Rezeptionserfolg hat (Perego *et al.* 2010), oder dass längere, dafür aber einen höheren Grad an Kohäsion aufweisende Untertitel leichter verarbeitet werden (Moran 2012). Beispiele für Rezeptionsstudien aus dem deutschsprachigen Raum sind Künzli (2017), der Rezeptionserfolg und Akzeptanz von experimentellen vs. Mainstream-Untertiteln bei einer Gruppe Studierender

im Sprachenpaar Französisch–Deutsch verglich, und Wünsche (2022), die die Verständlichkeit untertitelter Sendungen bei Kindern, die deutsche Lautsprache bzw. deutsche Gebärdensprache verwenden, untersuchte.

Erst seit kurzem richtet sich das Forschungsinteresse auf die Produktionsabläufe bei Untertitelungsprojekten sowie die UntertitlerInnen selbst. Pionierarbeit in diesem Bereich leisteten Pagano *et al.* (2011) mit ihrer experimentellen Studie zur Untertitelerstellung durch Studierende und Untertitel-ExpertInnen. Beispiele für Arbeiten aus dem deutschsprachigen Raum sind die Studien von Tardel (2020) zur Teilautomatisierung des intra- und interlingualen Untertitelungsprozesses durch automatische Spracherkennung sowie die elektronische Fragebogen-Umfrage von Künzli (2017), in der untersucht wird, wie nach Meinung von UntertitlerInnen effiziente Produktionsabläufe bei Untertitelungsprojekten aussehen, und welche Faktoren den größten Einfluss auf die Qualität von Untertiteln haben.

Daneben bestehen eine Reihe von Forschungslücken. Was Produktstudien angelangt, so interessieren Arbeiten zu Neuübersetzungen bzw. Neuuntertitelungen, in denen die diachrone Entwicklung von Untertitelungsnormen und -strategien beschrieben wird. Die Forschung hat sich bisher fast ausschließlich mit der Neuübersetzung literarischer Werke befasst. Eine Ausnahme ist die Studie von Bywood (2019), die Veränderungen im Umgang mit Kulturspezifika bei der Neuuntertitelung von Filmen im Sprachenpaar Deutsch–Englisch untersuchte. Potenzial haben aber auch Studien, die verschiedene, mehr oder weniger synchron entstehende Untertitelversionen für unterschiedliche Sprechergruppen innerhalb eines Sprachraums vergleichen. Ein Beispiel ist der Film *Bienvenue chez les Ch'tis* (Boon 2008), der neben der für den gesamten deutschsprachigen Markt erstellten deutschen DVD-Untertitelung auch mit einer schweizerhochdeutschen Untertitelung vertrieben wurde.

Darüber hinaus ist festzustellen, dass in der Forschung bisher vorwiegend fiktionale Formate (Spielfilme, Sitcoms) untersucht wurden. Der Anteil nichtfiktionaler Produktionen am Untertitelungsvolumen nimmt jedoch zu. Firmen und Organisationen kommunizieren intern und extern immer mehr über Videos, deren Mündlichkeit eine andere ist und die andere Elemente (Tabellen, Grafiken etc.) enthalten als fiktionale Produktionen. Daneben ist auch an audiovisuelle Texte mit anleitender Funktion – z. B. in Bedienungsanleitungen

integrierte Videos –, Webinare und MOOCs zu denken (Georgakopoulou 2019). Durch die zunehmende Einbindung von Videos in fachlich geprägte Textsorten ergibt sich eine Anschlussmöglichkeit an die Wissenschafts- und Technikkommunikation.

Und schließlich besteht im Bereich der produktorientierten Forschung Bedarf an Untersuchungen zur Relais-Untertitelung – eine Praxis, die Gottlieb (1998: 247) bereits vor über 30 Jahren prognostizierte und die heute im Streamingkontext auf dem Vormarsch ist. Bei Relais-Untertitelungen ist ein vorgespottetes, meist englisches Template Ausgangstext für eine Reihe kostengünstiger Spin-off-Versionen in verschiedenen Sprachen. Erste Reaktionen von Untertitel-ExpertInnen zur Arbeit mit English Master Templates im DACH-Raum wurden erforscht (Künzli 2023). Allerdings fehlen Studien zu den sprachlichen und translatorischen Auswirkungen dieser Praxis (Führen Relais-Untertitel zu sprachlicher Standardisierung? Sind Relais-Untertitel wirklich fehleranfälliger, weil sie eine doppelte Übersetzung implizieren?).

Mit diesen Fragen verlagert sich der Blick in Richtung prozessorientierter Studien. Massey und Jud (2020) postulierten unlängst, dass die kognitiven Prozesse, die in den Köpfen von ÜbersetzerInnen ablaufen, in der AVT weitgehend unerforscht sind. Dies dürfte immer noch zutreffen, allerdings steigt die Anzahl Studien, die sich mit der Automatisierung von (Teil-)Prozessen der AVT beschäftigen und u. a. die kognitive Belastung von UntertitlerInnen beim Postediting maschinell übersetzter Untertitel messen (z. B. Karakanta *et al.* 2022). Untersuchungen, die den Blick über rein kognitive Prozesse hinaus richten und das größere soziotechnische Arbeitsumfeld sowie die Perspektive von Untertitel-ExpertInnen selbst einbeziehen, sind – wie bereits erwähnt – jedoch noch selten. Potenzial haben insbesondere arbeitspsychologische und soziologische Studien zu Status und Rolle von Untertitel-ExpertInnen, Arbeitszufriedenheit und Kooperation mit anderen AkteurInnen in Untertitelungsprojekten. Während der noch junge Forschungszweig der *Literary Translator Studies* (Kaindl *et al.* 2021) der Translationswissenschaft bereits wichtige Impulse gegeben hat, ist das Feld der *Subtitler Studies* noch weitgehend unbestellt.

Verwandte Themen

- Vom Sprachtransfer zur multimodalen Translation: Zur Entwicklung des Text- und Übersetzungsbegriffs in der AVT, S. 35–46.
- Sprachversionsfilme, S. 189–196.
- Produktorientierte Methoden, S. 275–286.
- Prozessorientierte Methoden, S. 287–303.

Weiterführende Literatur

Cornu, Jean-François (2014): *Le doublage et le sous-titrage: Histoire et esthétique*. Presses universitaires de Rennes. | Sehr gut dokumentierte Pionierarbeit zur Geschichte der Untertitelung und Synchronisation in Frankreich von den 1930er-Jahren bis heute, deren Aufschlusswert weit über diesen Sprachraum hinausreicht.

Díaz-Cintas, Jorge / Remael, Aline (2021): *Subtitling: Concepts and practices*. London: Routledge. | Standardwerk zur Untertitelung, in dem einschlägige Forschung referiert, anhand zahlreicher Beispiele veranschaulicht und eine Einführung in die cloudbasierte Praxis der Untertitelung gegeben wird.

Wünsche, Maria (2022): *Untertitel im Kinderfernsehen: Perspektiven aus Translationswissenschaft und Verständlichkeitsforschung*. Berlin: Frank & Timme. | Monografie zur rezeptionsorientierten Untertitelungsforschung, in der Spezifika der intralingualen Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung dargestellt und im Rahmen einer experimentellen Studie getestet werden.

Literaturverzeichnis

Boillat, Alain (2007): *Du Bonimenteur à la voix-over.* Lausanne: Éditions Antipodes.

Bolaños-García-Escribano, Alejandro / Díaz Cintas, Jorge (2019): „Audiovisual translation. Subtitling and revoicing". In: Laviosa, Sara / González Davies, Maria [Hrsg.]: *The Routledge handbook of translation and education*. London: Routledge. S. 207–225.

Boon, Dany [Regisseur]. (2008): *Bienvenue chez les Ch'tis*. Pathé.

Bywood, Lindsay (2019): „Testing the retranslation hypothesis for audiovisual translation: The films of Volker Schlöndorff subtitled into English“. In: *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice* 27/6. S. 815–832. [DOI: https://doi.org/10.1080/0907676X.2019.1593467].

Corrius, Montse / Zabalbeascoa, Patrick (2019): „Translating code-switching on the screen: *Spanglish* and L3-as-theme“. In: *Journal of Audiovisual Translation* 2/2. S. 72–91. [DOI: https://doi.org/10.47476/jat.v2i2.96].

Díaz Cintas, Jorge (2018): „‚Subtitling's a carnival': New practices in cyberspace“. In: *The Journal of Specialised Translation* 30. S. 127–149. Abgerufen am 17.08.2023, https://www.jostrans.org/issue30/art_diaz-cintas.pdf

Díaz-Cintas, Jorge / Remael, Aline (2021): *Subtitling: Concepts and practices*. London: Routledge.

Döring, Sigrun (2006). *Kulturspezifika im Film: Probleme ihrer Translation*. Berlin: Frank & Timme.

Dürscheid, Christa (2016): *Einführung in die Schriftlinguistik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Dwyer, Tessa (2005): „Universally speaking: Lost in Translation and polyglot cinema“. In: *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies* 4. S. 295–310. [DOI: https://doi.org/10.52034/lanstts.v4i.143].

Gambier, Yves (2013): „The position of audiovisual translation“. In: Millán, Carmen / Bartrina, Francesca [Hrsg.]: *The Routledge handbook of translation studies*. London: Routledge. S. 45–59.

Georgakopoulou, Panayota (2019): „Technologization of audiovisual translation“. In: Pérez González, Luis [Hrsg.]: *The Routledge handbook of audiovisual translation*. London: Routledge. S. 516–539.

Gottlieb, Henrik (1998): „Subtitling“. In: Baker, Mona [Hrsg.]: *The Routledge encyclopedia of translation studies*. London: Routledge. S. 244–248.

Gottlieb, Henrik (1994): „Subtitling: Diagonal translation“. In: *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice* 2/1. S. 101–121. [DOI: https://doi.org/10.1080/0907676X.1994.9961227].

Iturregui-Gallardo, Gonzalo / Matamala, Anna (2021): „Audio subtitling: dubbing and voice-over effects and their impact on user experience“. In: *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice* 29/1. S. 64–83. [DOI: https://doi.org/10.1080/0907676X.2019.1702065].

Kaindl, Klaus / Kolb, Waltraud / Schlager, Daniela [Hrsg.] (2021): *Literary translator studies*. Amsterdam: Benjamins.

Karakanta, Alina / Bentivogli, Luisa / Cettolo, Mauro / Negri, Matteo / Turchi, Marco (2022): „Post-editing in automatic subtitling: A subtitlers' perspective". In: Moniz, Helena / Macken, Lieve / Rufener, Andrew [Hrsg.]: *Proceedings of the 23rd Annual Conference of the European Association for Machine Translation*. Ghent: European Association for Machine Translation. S. 259–268.

Kruger, Jan-Louis / Soto-Sanfiel, María Teresa / Doherty, Stephen / Ibrahim, Ronny (2016): „Towards a cognitive audiovisual translatology: Subtitles and embodied cognition". In: Muñoz Martín, Ricardo [Hrsg.]: *Reembedding translation process research*. Amsterdam: Benjamins. S. 171–194. [DOI: https://doi.org/10.1075/btl.128.09kru].

Künzli, Alexander (2023): „How subtitling professionals perceive changes in working conditions: An interview study in German-speaking countries". In: *Translation and Interpreting Studies. The Journal of the American Translation and Interpreting Studies Association* 18/1. S. 91–112. [DOI: https://doi.org/10.1075/tis.20107.kun].

Künzli, Alexander (2017): *Die Untertitelung – Von der Produktion zur Rezeption*. Berlin: Frank & Timme. Abgerufen am 23.06.2023, frank-timme.de/de/programm/produkt/die_untertitelung-von_der_produktion_zur_rezeption?file=/site/assets/files/5143/alexander_kuenzli_die_untertitelung.pdf

Mälzer, Nathalie (2013): „Der Einfluss der Übersetzungsmodalitäten auf den filmischen Dialog". In: *trans-kom* 6/2. S. 260–284. Abgerufen am 27.06.23, http://www.trans-kom.eu/bd06nr02/trans-kom_06_02_01_Maelzer_Modalitaeten.20131212.pdf

Massey, Gary / Jud, Peter (2020): „Translation process research in audiovisual translation". In: Bogucki, Łukasz / Deckert, Mikołaj [Hrsg.]: *The Palgrave handbook of audiovisual translation and media accessibility*. Cham: Palgrave Macmillan. S. 359–379. [DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-030-42105-2_18].

Massidda, Serenella (2020): „Fansubbing: Latest trends and future prospects". In: Bogucki, Łukasz / Deckert, Mikołaj [Hrsg.]: *The Palgrave handbook of audiovisual translation and media accessibility*. Cham: Palgrave Macmillan. S. 189–208. [DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-030-42105-2_10].

Moran, Siobhan (2012): „The effect of linguistic variation on subtitle reception". In: Perego, Elisa [Hrsg.]: *Eye tracking in audiovisual translation*. Rom: Aracne. S. 183–222.

Moustacchi, Dominique (2019): „Intertitles, translation, and subtitling: Major issues for the restoration of silent films". In: O'Sullivan, Carol / Cornu, Jean-François [Hrsg.]: *The translation of films 1900–1950*. Oxford University Press. S. 65–80.

Nornes, Abé Mark (2007): *Cinema Babel: Translating global cinema*. University of Minnesota Press.

Pagano, Adriana / Alves, Fabio / Santiago Araújo, Vera L. (2011): „Approaching expertise in subtitling: A pilot experiment". In: Şerban, Adriana / Matamala, Anna / Lavaur, Jean-Marc [Hrsg.]: *Audiovisual translation in close-up. Practical and theoretical approaches*. Bern: Peter Lang. S. 133–160.

Perego, Elisa / Del Missier, Fabio / Porta, Marco / Mosconi, Mauro (2010): „The cognitive effectiveness of subtitle processing". In: *Media Psychology* 13/3. S. 243–272. [DOI: https://doi.org/10.1080/15213269.2010.502873].

Pérez González, Luis (2020): „Audiovisual translation". In: Baker, Mona / Saldanha, Gabriela [Hrsg.]: *Routledge encyclopedia of translation studies*. London: Routledge. S. 30–34.

Pöchhacker, Franz / Remael, Aline (2020): „New efforts? A competence-oriented task analysis of interlingual live subtitling". In: *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies* 18. S. 130–143. [DOI: https://doi.org/10.52034/lanstts.v18i0.515].

Ramos Pinto, Sara (2018): „Film, dialects and subtitles: An analytical framework for the study of non-standard varieties in subtitling". In: *The Translator* 24/1. S. 17–34. [DOI: https://doi.org/10.1080/13556509.2017.1338551].

Schreiber, Michael (1993): *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*. Tübingen: Narr.

Schröter, Thorsten (2004): „Of holy goats and the NYPD: A study of language-based screen humour in translation". In: Hansen, Gyde / Malmkjær, Kirsten / Gile, Daniel [Hrsg.]: *Claims, changes and challenges in translation studies. Selected contributions from the EST Congress, Copenhagen 2001*. S. 157–168. Amsterdam: Benjamins.

Statista (2023): „Fernsehkonsum: Tägliche Sehdauer der Deutschen in Minuten nach Altersgruppen in den Jahren 2020 und 2021“. Abgerufen am 22.06.2023, https://de.statista.com/statistik/daten/studie/2913/umfrage/fernsehkonsum-der-deutschen-in-minuten-nach-altersgruppen/

Talaván, Noa (2020): „The didactic value of AVT in foreign language education“. In: Bogucki, Łukasz / Deckert, Mikołaj [Hrsg.]: *The Palgrave handbook of audiovisual translation and media accessibility*. Cham: Palgrave Macmillan. S. 567–592. [DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-030-42105-2_28].

Tardel, Anke (2020): „Effort in semi-automatized subtitling processes: Speech recognition and experience during transcription“. In: *Journal of Audiovisual Translation* 3/2. S. 79–102. [DOI: https://doi.org/10.47476/jat.v3i2.2020.131].

Wünsche, Maria (2022): *Untertitel im Kinderfernsehen: Perspektiven aus Translationswissenschaft und Verständlichkeitsforschung.* Berlin: Frank & Timme.

Claudia Koloszar-Koo

Synchronisation

1 Einleitung

Obwohl es heute sehr einfach geworden ist, audiovisuelle Übersetzungen in ihren vielfältigsten Formen zu konsumieren und bei deren Auswahl ganz den eigenen Bedürfnissen und Vorlieben zu folgen, ist die Synchronisation, die im Bereich der AVT auf eine lange Tradition zurückblicken kann, im deutschen Sprachraum nach wie vor eine wichtige Methode, um fremdsprachige Filme und Serien über Sprachgrenzen hinweg verfügbar zu machen. Chaume definiert die Synchronisation als „a linguistic, cultural, technical and creative team effort that consists of translating, adapting and lip-syncing the script of an audiovisual text" (2020: 104). Die Synchronisation zählt zu den Revoicing-Methoden der AVT, bei der die Dialogspur des Originals durch einen neuaufgenommenen Dialog der Zielsprache ersetzt wird. Da die Informationen im Ausgangs- und Zieltext somit über die gleichen Kanäle vermittelt werden, fällt die Synchronisation in die Kategorie der „isosemiotischen Übersetzung" (Gottlieb 2005: 3). Allerdings wird bei der Synchronisation nur ein Teil der vermittelten Informationen (der verbale Code) bearbeitet, während der unverändert übernommene Teil (der non-verbale Code und hier vor allem der visuelle Code) den Rahmen vorgibt, in dem die zielsprachliche Bearbeitung erfolgen muss. Diese besondere Übersetzungssituation liegt in der Multimodalität des Ausgangstexts begründet, die ein definierendes Merkmal der AVT und inzwischen „the main conceptual framework for the study of audiovisual texts" (Remael / Reviers 2018: 17) darstellt. Die Erstellung der zielsprachlichen Synchronfassung eines Films oder einer Serie kann sich nicht nur auf den schriftlich fixierten Dialog beschränken, sondern muss alle Zeichensysteme oder Codes berücksichtigen, die an der Bedeutungserzeugung beteiligt sind. „The images, the accompanying music, the sound effects and all the multimo-

dal components together contribute to making meaning in a film, and often have to be taken into account in arriving at translation decisions.“ (Taylor 2020: 83–84) Das Zusammenspiel und die Wechselwirkungen der verschiedenen semiotischen Modi ermöglichen es dem Publikum, den audiovisuellen Text zu erschließen, ihn zu interpretieren und einen Sinn zu konstruieren. Das Ziel der Synchronfassung besteht daher in „the creation of a ‚new‘ script in a different language that can create meaningful relationships […] with the pictures and sounds that also make their contribution to the ‚new‘ AV text, so that it is as coherent and relevant as possible to the new audience.“ (Zabalbeascoa 2008: 33)

2 Kurzer geschichtlicher Überblick der Synchronisation

Als eine der ältesten Formen der audiovisuellen Translation reichen die Anfänge der Synchronisation ebenso lange zurück wie die Anfänge des Tonfilms (Chaume 2012: 1–2). Wie in vielen Bereichen waren auch in der Filmindustrie kommerzielle Überlegungen für die Suche nach Strategien zur Überwindung von Sprachbarrieren ausschlaggebend. Die ursprüngliche Annahme einiger Hollywood-Filmproduzenten, dass „cinema's huge popularity would ensure the acceptance of English as the universal language“ (2012: 11), sollte sich nicht bewahrheiten und bald der Erkenntnis weichen, dass es überaus wichtig für das Verständnis eines Films außerhalb seines Produktionssprachraums war, irgendeine Form von Übersetzung für das fremdsprachige Publikum bereitzustellen, wollte man nicht auf einen Großteil der potenziellen Einnahmen an den Kinokassen verzichten. Als es 1928 gelang, in einem Film einen nachträglich aufgenommenen Dialog lippensynchron mit dem Bildmaterial zu synchronisieren (2012: 12), erkannte man hierin eine erfolgversprechende Lösung des Dilemmas. Hatte diese neue Form der AVT anfänglich noch mit einigen Qualitätsproblemen und der Skepsis des Publikums zu kämpfen, trug die Weiterentwicklung der Tontechnik im Film schnell zu ihrer Etablierung bei. Mit zunehmender Praxiserfahrung gewannen außerdem auch die Hauptakteur:innen in den Bereichen Übersetzung, Dialogbuchgestaltung und sprecherische Darstellung an Routine (2012: 2) und der daraus resultierende

Qualitätsanstieg konnte die Akzeptanz synchronisierter Produktionen bei den Zuseher:innen weiter steigern.

Aber es waren nicht ausschließlich wirtschaftliche Überlegungen, die eine Entscheidung für die Synchronisation als bevorzugte AVT-Methode beeinflusst haben. Gerade die nationalistischen Regimes, die in den 1930er- und 1940er-Jahren in Ländern wie Italien, Spanien und auch Deutschland an der Macht waren, erkannten in der Synchronisation ein wirkungsvolles Mittel, um fremde Sprachen und Einflüsse außen vor zu halten und Filminhalte einer starken ideologischen Zensur zu unterwerfen (O'Sullivan / Cornu 2012: 22–23, Bosseaux 2018: 49). In Frankreich etablierte sich die Synchronisation ebenfalls bereits zu Beginn der 1930er-Jahre als bevorzugte Modalität in der Filmübersetzung, jedoch waren im Gegensatz zu den zuvor genannten Ländern andere Gründe dafür maßgebend. In Frankreich, das bereits früh von US-amerikanischen Produktionsfirmen als einer der wichtigsten Hauptabsatzmärkte für ihre Filme in Europa angesehen wurde, stand die Filmindustrie mit der Einführung des Tonfilms bisher unbekannten Herausforderungen beim Vertrieb englischsprachiger Filme im Auftrag Hollywoods gegenüber (Cornu 2014: 10), da die überaus ablehnende Haltung, die das französische Publikum der englischen Sprache entgegenbrachte, die Erfolgschancen solcher Produktionen deutlich reduzierte. Mit der Synchronisation fand man eine Lösung, bei der das französische Publikum den Film in seiner eigenen Sprache, aber mit den bekannten Stars der Originalproduktion genießen konnte.

Unabhängig davon, aus welchem Grund sich die Synchronisation in einzelnen Ländern bzw. Sprach- und Kulturräumen als Methode zur Lokalisierung fremdsprachiger audiovisueller Produkte verankert hat, ist sie inzwischen „the preferred audiovisual translation strategy in various parts of the world (e. g. France, Italy, Germany, Spain and Spanish-speaking countries in Latin America, Brazil, India and Japan)“ (Perego / Pacinotti 2020: 41). Allerdings haben die technologischen Veränderungen der letzten Jahrzehnte auch zu Änderungen in der AVT-Landschaft geführt, die nun nicht mehr „in black and white terms“ (Chaume 2013: 120) beschrieben werden kann, da sich das heutige Publikum in seinen Sehpräferenzen nicht mehr ausschließlich einer bestimmten audiovisuellen Übersetzungskategorie zuordnen lässt. Die Grenzen zwischen den Märkten der unterschiedlichen AVT-Formen verschwimmen zunehmend

und die frühere klare Zuordnung einzelner Länder oder Regionen zum einen oder anderen Modus (Synchronisation, Untertitelung, Voice-over) ist nun nicht mehr ohne weiteres möglich (Chaume 2013: 120–121). Insbesondere das jüngere Publikum lässt inzwischen ein deutlich breiter gestreutes Filmkonsumverhalten erkennen, als das noch vor einigen Jahren der Fall war. Chaume (2013: 120) spricht von einer „more complicated audiovisual reality", die sich darin zeigt, dass Zuseher:innen in vormals traditionellen Synchronländern auch vermehrt untertitelte Fassungen konsumieren, auf die sie vor allem über Streaming-Plattformen einfachen Zugriff haben, und umgekehrt, dass auch in bisher klassischen UT-Ländern in vielen Produktionen (wie z. B. Seifenopern oder Filmen für Teenager) die Synchronisation zum Einsatz kommt und ihre Anhängerschaft findet (2013: 116–117). Diese Vielfalt trägt mit dazu bei, dass sich das Publikum selbst verändert und seinen Platz in der Medien- und auch AVT-Landschaft neu aushandelt und definiert.

3 Aktuelle Forschungsthemen im Bereich der Filmsynchronisation

Die Anfänge der übersetzungswissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Bereich der Filmsynchronisation reichen bis zum Beginn der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zurück. 1960 veröffentlichte die Fachzeitschrift *Babel* drei Artikel zur Synchronisation von Kinofilmen in ihrem dritten Jahrgangsheft, das dem Schwerpunktthema der audiovisuellen Translation gewidmet war. 1976 erschien István Fodors Pionierarbeit zur Filmsynchronisation, in der er eine erste Kategorisierung unterschiedlicher Arten von Synchronität vornahm und ein Notationssystem als Hilfestellung zur Erzielung von Lippensynchronität entwickelte.

Seit damals stand eine Vielzahl synchronisationsspezifischer Aspekte und Themen im Blickpunkt des Forschungsinteresses. Wurden anfangs vor allem die Besonderheiten der Synchronisation und ihre Unterschiede zu anderen Formen der AVT und anderen Arten der Übersetzung untersucht (u. a. Vöge 1977, Mayoral *et al.* 1988, Luyken 1991, Whitman-Linsen 1992, Herbst 1994, Dries 1995, Chaves 2000), wandte man sich danach der Analyse des Zieltexts zu

und versuchte anhand deskriptiver Untersuchungen synchronisationsspezifische Regeln, Rahmen oder Systematiken zu definieren (z. B. Goris 1993, Pruys 1997, Karamitroglou 2000, Ballester Casado 2001, Freddi / Pavesi 2009). Auch die Multimodalität des Ausgangstexts (u. a. Chaume 2004, 2012, Zabalbeascoa 2008, Bosseaux 2015), Strategien im Umgang mit translatorischen Herausforderungen wie kulturell oder ideologisch geprägten Texten (Pruys 1997, Ballester Casado 2001, Ramière 2006), Humor (Zabalbeascoa 1996, Chiaro 2006) oder Sprachvarietäten (Ranzato / Zanotti 2018, Hayes 2021), die Charakteristika der Synchronsprache (Romero Fresco 2006, Bucaria 2008) oder die Perspektive des Publikums als Rezipient:innen synchronisierter Produkte (Antonini 2008, Antonini / Chiaro 2009) waren Gegenstand der Synchronisations-Forschung, um nur einige der zahlreichen Themen herauszugreifen, die auf diesem Gebiet untersucht und diskutiert wurden (eine ausführlichere Darstellung findet sich beispielsweise in Chaume 2020: 113–116).

Ein Bereich, der in letzter Zeit verstärkt das Interesse der AVT-Wissenschaftler:innen gewonnen hat, sind die Veränderungen in der Publikumslandschaft und ihre Auswirkungen auf den Konsum, die Produktion und die Verbreitung von audiovisuellen Inhalten. Die Zuseher:innen verwandeln sich von rein passiven Konsument:innen zu einer Mischung aus Konsument:innen und aktiven Produzent:innen und werden auch im Hinblick auf die Lokalisierung von Inhalten aktiv, weshalb in Folge ein näherer Blick auf die partizipative Mitgestaltung des Publikums an der Translation audiovisueller Texte lohnend erscheint.

3.1 Das Publikum als „Prosument:innen“

Die technologischen Fortschritte der letzten Jahrzehnte, der Vormarsch des Internets, die verbreitete Nutzung Sozialer Medien und die Entwicklung neuer Softwareapplikationen haben die Art und Weise „how audiences engage with audiovisual content around the world“ (Orrego-Carmona 2018: 321) deutlich verändert. Im Gegensatz zum früher dominierenden „appointment viewing“ (2018: 323), dem Konsum programmierter und zeitlich vorgegebener Inhalte in Kino und Fernsehen, entscheidet heutzutage das Publikum selbst, was und wie viel es wann, wo und wie sehen möchte, und kreiert „consumption patterns

that better suit their needs and wishes“ (2018: 323). Diese Wahlfreiheit weist auch den Ansprüchen und der Akzeptanz des Publikums einen bedeutenden Stellenwert zu, da die Konsequenz aus einem Nicht-Gefallen und einer Nicht-Akzeptanz der Inhalte der kurzfristige oder – bei wiederholtem Nichterfüllen der Ansprüche – auch langfristige Wechsel zu anderen Medien oder Kanälen ist.

Die Zuseher:innen sind sich ihrer neuen Rolle und des Einflusses, den sie besitzen, durchaus bewusst. „With many more products at their disposal, they have become more selective in terms of what they watch and what products are worth their time, efforts and resources“ (2018: 323). Zudem ist es beispielsweise über die Sozialen Medien sehr einfach geworden, die eigenen Erfahrungen mit anderen Konsument:innen zu teilen und damit vermehrte Aufmerksamkeit für die Qualität einer Produktion zu generieren. Dieses neue Selbstbewusstsein des Publikums lässt sich sowohl in Bezug auf Originalproduktionen als auch auf audiovisuell übersetzte Produktionen beobachten. Wie Orrego-Carmona (2018: 323) feststellt: „[V]iewers have become more critical and demanding regarding what they expect from the products“. Im Bereich der AVT sind diese erhöhten Qualitätsansprüche der Zuseher:innen unter anderem auch auf den einfachen Zugang zu unterschiedlichen Produkten, wie Originalfassungen, Synchronfassungen oder UT-Fassungen, und die daraus resultierende Vergleichbarkeit der Inhalte zurückzuführen, die durch die neuen Technologien und Verbreitungsmedien ermöglicht werden. „Digital technologies are transforming traditional processes of media production, consumption and distribution. […] [T]hese transformations are changing the relationship between the agents involved in those processes and the audiences they work for“ (Pérez-González 2014: 58). Dementsprechend ist der Bereich der audiovisuellen Translation ebenfalls einer Transformation unterworfen, die die klar gezogenen Handlungsspielräume von Produzent:innen und Rezipient:innen miteinander verschmelzen lässt und zu einer „site of interventionist practice“ (2014: 58) wird, ein Feld, in dem neue Akteur:innen auf den Plan treten, die Pérez-González „audiovisual media consumers-cum-translators“ nennt (2014: 66).

Digitale Kommunikationstechnologien schaffen ein kollaboratives Umfeld, in dem Zuseher:innen und Mediennutzer:innen den Status von „empowered

consumers“ (Orrego-Carmona 2018: 321) einnehmen, die auch an der Produktion und Verbreitung von Medieninhalten beteiligt sind. Banks und Deuze beschreiben dieses Phänomen mit dem Begriff „co-creation“ (2009: 419). Entsprechend sieht Pérez-González die Konsument:innen fremdsprachiger audiovisueller Produkte in der Rolle potenzieller „amateur co-creators“ und meint, dass „the study of audiovisual translation can no longer be based on the premise that the field is exclusively in the hands of professional mediators“ (2014: 66). Die Übernahme einer aktiven Rolle, die Verwandlung von Konsument:innen in Prosument:innen („consumers-turned-prosumers“, Pérez-González 2014: 61) oder „prosumers“ (Banks / Deuze 2009: 425), erfolgt im Geiste einer partizipativen Kultur als Gegenkonzept zur Konsumkultur. Als aktiv an der Produktion von Medieninhalten Mitwirkende können Konsument:innen nach ihren eigenen Bedürfnissen und Vorstellungen mitentscheiden und mitgestalten und setzen somit die traditionellen Top-Down-Hierarchien zwischen Branchenakteur:innen und Publikum außer Kraft. Genau dieses Aufbrechen bestehender Hierarchien zeigt, welches Demokratisierungspotenzial in diesen neuen kollaborativen Medientechnologien steckt, wie es auch Chaume (2020: 120) in Verbindung mit der AVT im Allgemeinen und der Synchronisation im Speziellen ortet: „Rooted in the social turn in audiovisual translation, and with the aid of technology […] and new social media, dubbing is here understood as a means to democratise the media in several ways.“ Die Synchronisation lässt ihr Potenzial als Instrument der Mediendemokratisierung und als eine Spielart partizipativer Kultur besonders eindrucksvoll im Bereich des Fandubbings erkennen. Als sogenannte Early Adopters im Hinblick auf neue Medientechnologien sind Fans „the most active segment of the media audience, one that refuses to simply accept what they are given, but rather insists on the right to become full participants“ (Jenkins 2006: 131–132). Durch das Internet steht dieser Gruppe nun ein äußerst effektiver Distributionskanal für seine Produkte zur Verfügung, über den audiovisuelle Inhalte weltweit verbreitet werden können.

3.2 Fanpraktiken in der Synchronisation

Bislang haben sich nur wenige wissenschaftliche Arbeiten mit dem Thema Fandubbing auseinandergesetzt (z. B. Baños 2020, Baños 2019, Wang / Zhang 2016, Nord *et al.* 2015), das auch erst in jüngerer Zeit in den Blickwinkel des Interesses von Forschenden im AVT-Bereich gerückt ist. Wobei der Begriff Fandubbing oft als Oberbegriff für „a wide range of manifestations of dubbing undertaken not only by fans, but also by amateurs who do not deem themselves fans, and even by dubbing professionals" (Baños 2020: 210) verwendet wird. Baños schlägt deshalb die Einführung des Begriffs „cyberdubbing" vor, der als Sammelbegriff für „the wide range of non-standard dubbing practices found in cyberspace" (2019: 155) dienen könnte. Als Teilbereiche innerhalb des Cyberdubbings unterscheidet Baños (2020: 211) zwischen „promotional dubbing, political or activist dubbing and altruist dubbing" und schließt darin auch „both parodic and serious dubbing undertaken by fans, Internet users and digital influencers, be them professionals or amateurs" mit ein. Allerdings muss einschränkend gesagt werden, dass die Bezeichnung „Cyberdubbing" erst auf aktuelle Praktiken in diesem Bereich, die mittels digitaler Technologien produziert und über das Internet verbreitet werden, Anwendung finden kann. Generell wird in vielen Definitionen von Fandubbing, wie beispielsweise jener von Wang und Zhang (2016: 173), die diese Praktik als „the activity performed by Internet users who edit and dub video clips selected from some original contents [sic] (mostly TV programmes and films) and share these self-made productions on video-streaming websites" beschreiben, dem Internet eine tragende Rolle zugewiesen. Sieht man sich dagegen die Synchronisationspraxis an, lässt sich feststellen, dass die Anfänge dieses Phänomens bereits deutlich früher eingeordnet werden können und es auch schon vor dem Internetzeitalter Synchronisationen gab, die von Amateuren oder Fans, die damit jeweils eigene Zielsetzungen verfolgten, angefertigt wurden. Wie auch Baños (2020: 211) einräumt, schließt ihre Definition des Cyberdubbings die Anfangszeit der Fansychronisation nicht ein, weshalb hier in Folge weiterhin von Fandubbing gesprochen und dabei zwischen humorisierender Synchronisation (Fundubbing) und nicht-humorisierender Synchronisation von Fans für Fans (Fandubbing) unterschieden wird, um auch frühe Beispiele miteinzubeziehen.

3.2.1 Fundubbing

Als ein erstes Beispiel einer intralingualen Nachsynchronisation zu humoristischen Zwecken im deutschen Sprachraum beschreibt Dubil (2014: 161) die Fernsehsendung *Das aktuelle Sportstudio*: 1969 wurden in einer Ausgabe der Sendung Interviews mit Fußballern und Trainern nachbearbeitet und die Antworten der Befragten mit einem neuen Text gestaltet. Damit kann diese Ausgabe wohl als ein frühes Beispiel des Fundubbings gesehen werden, das eine der von Nord *et al.* (2015) abgesteckten Kategorien der Fanpraktiken in der Synchronisation darstellt, und wie Baños (2020: 210) feststellt, „this is how many fans and Internet users experimented with audiovisual content and dubbing in the origins of these practices, and it is a prevalent trend in online environments nowadays." Vor allem im deutschen Sprachraum scheint diese Art von Neu- bzw. Nachsynchronisation äußerst populär zu sein, Dubil (2014: 160) bezeichnet sie aufgrund der großen Zahl an deutschsprachigen Fundubbing-Clips, die im Internet kursieren, sogar als „primär deutsches Phänomen". Folgt man der Definition von Baños, die Fundubbing als „the practice of replacing the original dialogue track of an audiovisual text with another track containing a mostly new script created with humoristic purposes" (2019: 148–149) bezeichnet, lässt sich beobachten, dass dieses Betätigungsfeld nicht nur von Amateuren oder Fans bespielt wird, sondern auch „as a site of experimentation and innovation, and even as an ideological tool, by companies, media producers, film directors and political movements" (Baños 2020: 211) dient. Ein frühes Beispiel dafür sieht Dubil im deutschen Sprachraum in den Synchronisationen des Synchronsprechers, -autors und -regisseurs Rainer Brandt, der in den 1970er-Jahren in „seinen Bearbeitungen von Serien wie *The Persuaders* (GB 1971–1972) oder den Filmkomödien mit Louis de Funès sowie Terrence Hill und Bud Spencer Übersetzungen schuf, die rückblickend wie Vorformen der Fundub wirken" (2014: 161). Für Brandts Synchronfassungen, die ganz offiziell beauftragt waren, wurde sogar ein eigener Begriff – „Schnodder-Synchro" – geprägt, mit dem in Folge Synchronfassungen bezeichnet wurden, „die deutlich vom Original abweichen und die unter Umständen frei, also ohne vorliegendes Dialogbuch, eingesprochen werden" (Jüngst 2010: 79–80).

Zu den Pionieren der nicht-kommerziellen Fundubs zählt die von einer Gruppe von Studenten produzierte Neusynchronisation einiger Folgen der

TV-Serie *Star Trek: The Next Generation,* die ab 1994 unter dem Namen *Sinnlos im Weltraum* zuerst auf VHS, dann auf CD-ROM weitergegeben wurde. Über das Internet konnten die Videos einem großen Publikum zugänglich gemacht werden, erlangten vor allem im deutschen Sprachraum unter den Fans schnell Kultstatus und fanden innerhalb der Fundubbing-Community auch Nachahmer, wie beispielsweise die Neusynchronisierung *Lord of the Weed – Sinnlos in Mittelerde*, mit der das Kollektiv *Bloodpack Entertainment* die Anfangssequenz des ersten Teils der Herr-der-Ringe-Trilogie parodiert. Inzwischen hat sich eine sehr aktive deutschsprachige Fundub-Szene entwickelt, deren Videos über Medienportale wie Youtube, vimeo oder dailymotion und in jüngster Zeit auch TikTok zugänglich sind. Gemeinsam ist diesen Videos, dass sie durch die Neusynchronisation eine „humoristische bzw. parodistische Diskrepanz zwischen Bild- und Tonebene" (Etten 2014: 175) anstreben, was beispielsweise auch durch den Einsatz von Dialekten oder dialektal gefärbter Umgangssprache erzielt wird, deren geografische Verortung und damit konnotierte Zuschreibungen in klarem Kontrast zum im Bild gezeigten Schauplatz der Handlung stehen und somit zu einer Umdeutung und Humorisierung des Originals führen. Damit haftet dieser Art von parodistischen Synchronisationen auch eine subversive Eigenschaft an, das Original wird dekonstruiert und das Bildmaterial wird durch die Neuvertonung in einen neuen Kontext mit veränderten Sinnbezügen gesetzt.

3.2.2 Fandubbing

Die ersten Synchronfassungen, deren Zweck nicht im Parodieren bestehender Inhalte liegt, sind sowohl international als auch im deutschen Sprachraum in der Anime-Szene zu finden (Baños 2020: 211–212, Mertens 2018: 16). Die Hauptmotivation besteht darin, fremdsprachige Filme, die (noch) nicht für den internationalen Markt aufbereitet wurden, „einem für gewöhnlich überschaubaren, aber enthusiastischen Publikum zugängig zu machen, das selbst nicht über die zum Konsum notwendigen Sprachkenntnisse verfügt" (Dubil 2014: 159). Mit dieser Zielsetzung veröffentlichte beispielsweise die Fandub-Gruppe *Crash Dub Studios* ab 2002 eine Reihe von deutschsprachigen Clips, unter anderem von Episoden der Serien *Dragon Ball Z*, *Powerpuff Girls* oder *Sailor Moon*. Die Beliebtheit, die die Synchronisation nach wie vor in Teilen der

Anime-Community genießt, sieht Dwyer (2018: 440) auch in der Tatsache begründet, dass in vielen Sprachräumen „initial exposure to anime occurred via dubbed television broadcasts and it was these dubs that hooked viewers". Das trifft insbesondere auch für den deutschen Sprachraum zu, in dem bereits in den 1970er-Jahren deutsch synchronisierte Animes (z. B. *Wickie und die starken Männer*, *Die Biene Maja*, *Heidi*) im TV-Kinderprogramm ausgestrahlt wurden. Die Vertrautheit des Publikums mit synchronisierten Filmen und Serien, seien es Animes oder andere Produktionen, im deutschen Sprachraum mit seiner langen Synchronisations-Tradition ist eine der Überlegungen, die Fandubber:innen dazu motiviert, gerade den Weg der Synchronfassung zu wählen, um anderen Fans dieser Produktionen Zugang dazu zu verschaffen. Sie sehen sich damit einerseits als Dienstleister:innen, deren Ziel es ist, eine so professionell wie möglich gestaltete Synchronfassung für die Rezipient:innen zu erstellen, haben andererseits aber auch Freude an der Zusammenarbeit mit anderen Gleichgesinnten, die zwar räumlich voneinander getrennt, aber doch an einem gemeinsamen Projekt arbeiten (Mertens 2018: 19–20). Damit wird der kollaborative und partizipative Gedanke als wesentliches Kriterium dieser Tätigkeit unterstrichen. Interessant ist auch der Anspruch der Professionalität, der hier zum Ausdruck kommt und der vermutlich auch der Tatsache geschuldet ist, dass diese Fanbearbeitungen in den meisten Fällen die einzigen zielsprachlichen Synchronfassungen der betreffenden Originalprodukte darstellen, die dem Publikum zur Verfügung stehen (2018: 20). Darin unterscheiden sie sich von den Fundubs, bei denen es neben den humoristischen Fassungen häufig offizielle Synchronfassungen der bearbeiteten Produktionen gibt und deren vorrangiges Ziel in der Generierung von Komik besteht und nicht darin, die Produkte einem anderssprachigen Markt zugänglich zu machen.

3.3 Potenzielle Auswirkungen auf die Synchronbranche

Das Phänomen der Fansynchronisation war bislang nur Gegenstand vereinzelter wissenschaftlicher Untersuchungen, ebenso wenig erforscht ist die Frage, ob Schnittstellen mit bzw. Auswirkungen auf die professionelle Synchronbranche bestehen. Baños (2020: 222) stellt dazu grundsätzlich fest, dass „fandubbing communities are often not portrayed as a threat to the dubbing industry", und

Chaume (2012: 42) ortet sogar ein positives Veränderungspotenzial, das in Fandubbing „as a catalyst for professional dubbing“ steckt.

Fest steht jedenfalls, dass „die Verbreitung digitaler Kommunikationstechnologie und die Etablierung globaler Mediennetzwerke“ (Einwächter 2014: 199) einen einfachen Zugang zu Fansynchronisationen über alle Grenzen hinweg ermöglicht haben. „Fankulturelle Aktivität ist zum konsumkulturellen Massenphänomen und für Außenstehende sichtbarer geworden“ (2014: 199), die Bearbeitungen stehen über das Internet allen Nutzer:innen offen und nicht mehr, wie in (vordigitalen) Anfangszeiten, einer kleinen Gruppe von Gleichgesinnten, „wodurch ein Ineinandergreifen von Mainstream- und Nischenkulturen gefördert wird“ (2014: 200). Manche Produzent:innen von Fandubs erlangen im Internet eine gewisse Berühmtheit und haben plötzlich eigene Fans, was auf bestimmten Plattformen durchaus auch mit ökonomischen Vorteilen verbunden sein kann. Damit vollzieht sich ein Wandel in Bezug auf die den zukünftigen Arbeiten zugrundeliegende Motivation, die sich wohl nicht mehr ausschließlich auf altruistische oder auch subversive Überlegungen im Sinne einer partizipativen Kultur beschränkt, sondern auch mit der Bewahrung des Status innerhalb der eigenen Anhängerschaft verbunden ist. Es wäre interessant zu sehen, ob und wie die offizielle Synchronbranche, aber auch die Filmindustrie auf diese nicht-professionellen Aktivitäten reagiert, sobald hier ökonomische Motive im Spiel sind. Reagiert man mit Verboten unter Berufung auf die geltende Gesetzeslage oder könnte die Popularität bestimmter Fansynchronisationen eventuell sogar dafür genutzt werden, das Originalprodukt zu promoten und die ursprüngliche Zielgruppe von Zuseher:innen zu erweitern (Einwächter 2014: 210–211, Baños 2019: 154)?

4 Ausblick

Die Digitalisierung hat zu einer Veränderung der Medienlandschaft sowohl bei der Produktion als auch beim Konsum von Inhalten geführt. Auch die Synchronisation ist inzwischen „inextricably linked to technology“ (Chaume 2020: 121) und wird in Zukunft wohl noch weiter von neuen Entwicklungen und neuen Technologien beeinflusst. Die neue Rolle des Publikums als aktiv

partizipierende Rezipient:innen und teilweise sogar als selbst kreativ tätig werdende Amateur-Synchronautor:innen ist nur eine Ausprägung des technologischen Wandels. Weitere Auswirkungen können in der aktuellen Arbeitspraxis innerhalb der Synchronbranche beobachtet werden, wo teilweise bereits jetzt, aber in Zukunft wohl vermehrt neue Technologien wie Cloud-Computing oder sogar Techniken der künstlichen Intelligenz, beispielsweise im Bereich synthetische Stimmen oder Deepfake-Technologien zur Anpassung der Mundbewegungen an den zielsprachlichen Dialogtext, zum Einsatz kommen werden, um den gesamten Arbeitsprozess schneller und kostengünstiger zu gestalten. Der digitale Wandel hat aber auch etwas bewirkt, das Chaume (2020: 123) als „most surprising outcome“ bezeichnet, und zwar eine zunehmende Verbreitung und Nutzung synchronisierter Produkte, die zu einem wachsenden Publikumsanteil in diesem Sektor führt und Chaume (2020: 123) dazu bringt festzustellen, dass „[d]ubbing is experiencing its golden age“. Es wird spannend sein, zu beobachten, welche Auswirkungen eine weitere Technisierung von Synchronisationsprozessen auf die Rezeption synchronisierter Produkte und die ungebrochene bzw. sogar noch steigende Popularität dieser Form der audiovisuellen Translation bei weiten Teilen der Medienkonsument:innen hat.

Verwandte Themen

- ► Linguistische Zugänge, S. 61–74.
- ► Synchronstudios, S. 247–254.
- ► Technologische Entwicklungen in der AVT, S. 361–375.
- ► AVT und Politik, S. 403–419.

Weiterführende Literatur

Baños, Rocío (2019): „Fandubbing Across Time and Space: From Dubbing ‚By Fans for Fans‘ to Cyberdubbing“. In: Ranzato, Irene / Zanotti, Serenella [Hrsg.]: *Reassessing Dubbing: Historical Approaches and Current Trends*. Amsterdam: Benjamins. S. 145–167. | Der Artikel beschäftigt sich eingehend mit dem Phänomen

des Fandubbings und bietet eine detaillierte Übersicht über dessen Entwicklung, die unterschiedlichen Formen und die Beweggründe der Akteur:innen.

Chaume, Frederic (2012): *Audiovisual Translation: Dubbing*. Manchester: St. Jerome Publishing. | Standardwerk zur Synchronisation, das einen umfassenden Überblick über translatorische, methodologische, berufspraktische und wissenschaftliche Aspekte der Synchronisation bietet. Die Inhalte sind verständlich aufbereitet und werden durch interaktive Übungen fürs Selbststudium ergänzt.

Curtz-Leng, Vera [Hrsg.] (2014): *Creative Crowds. Perspektiven der Fanforschung im deutschsprachigen Raum*. Marburg: Büchner-Verlag. | Sammelband mit Beiträgen zu Fandom und Fankultur im deutschen Sprachraum, der aufschlussreiche Untersuchungen zur deutschsprachigen Fansynchronisation enthält.

Di Giovanni, Elena / Gambier, Yves [Hrsg.] (2018): *Reception Studies and Audiovisual Translation*. Amsterdam: Benjamins. | Sammelband zu aktuellen Themen im Bereich AVT-Rezeption, der sich auch mit „new audiences" in der modernen Medienlandschaft beschäftigt.

Literaturverzeichnis

Antonini, Rachele (2008): „The perception of dubbese: An Italian study". In: Chiaro, Delia / Heiss, Christine / Bucaria, Chiara [Hrsg.]: *Between Text and Image. Updating research in screen translation*. Amsterdam: Benjamins. S. 135–147.

Antonini, Rachele / Chiaro, Delia (2009): „The perception of Dubbing by Italian Audiences". In: Díaz-Cintas Jorge / Anderman, Gunilla [Hrsg]: *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen.* Basingstoke: Palgrave Macmillan. S. 97–114.

Ballester Casado, Ana (2001): *Traducción y nacionalismo. La recepción del cine americano en España a través del doblaje (1928–1948).* Granada: Comares.

Banks, John / Deuze, Mark (2009): „Co-creative Labour". In: *International Journal of Cultural Studies* 12. S. 419–431. [DOI: https://doi.org/10.1177/1367877909337862].

Baños, Rocío (2020): „Fandubbing". In: Bogucki, Łukasz / Deckert Mikołaj [Hrsg.]: *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility.* Cham: Palgrave Macmillan. S. 209–226.

Baños, Rocío (2019): „Fandubbing Across Time and Space: From Dubbing ‚By Fans for Fans' to Cyberdubbing". In: Ranzato, Irene / Zanotti, Serenella [Hrsg.]: *Reassessing Dubbing: Historical Approaches and Current Trends*. Amsterdam: Benjamins. S. 145–167.

Bosseaux, Charlotte (2018): „Investigating dubbing. Learning from the past, looking to the future". In: Pérez-González, Luis [Hrsg.]: *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. London: Routledge. S. 48–63.

Bosseaux, Charlotte (2015): *Dubbing, Film and Performance: Uncanny Encounters*, Oxford: Peter Lang.

Bucaria, Chiara (2008): „Acceptance of the norm or suspension of disbelief? The case of formulaic language in dubbese". In: Chiaro, Delia / Heiss, Christine / Bucaria, Chiara [Hrsg.]: *Between Text and Image. Updating research in screen translation*. Amsterdam: Benjamins. S. 149–163.

Chaume, Frederic (2020): „Dubbing". In: Bogucki, Łukasz / Deckert Mikołaj [Hrsg.]: *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility.* Cham: Palgrave Macmillan. S. 103–132.

Chaume, Frederic (2013): „The turn of audiovisual translation. New audiences and new technologies". In: *Translation Spaces* 2/1. S. 105–123. [DOI https://doi.org/10.1075/ts.2.06cha].

Chaume, Frederic (2012): *Audiovisual Translation: Dubbing*. Manchester: St. Jerome Publishing.

Chaume, Frederic (2004): „Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation". In: *Meta* 49/1. S. 12–24. [DOI: https://doi.org/10.7202/009016ar].

Chaves, María J. (2000): *La traducción cinematográfica. El doblaje*. Huelva: Publicaciones de la Universidad de Huelva.

Chiaro, Delia (2006): „Verbally Expressed Humour on Screen: Reflections on Translation and Reception". In: *The Journal of Specialised Translation* 6. S. 198–208.

Cornu, Jean-François (2014): *Le doublage et le sous-titrage: histoire et esthétique.* Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Dries, Josephine (1995): *Dubbing and Subtitling. Guidelines for production and distribution*. Düsseldorf: The European Institute for the Media.

Dubil, Janwillem (2014): „‚Boah Gandalf, man kann es aber echt übertreiben!' Lord of the Weed oder die digitale Spaßguerilla im Spannungsfeld von Fanfilm

und Parodie“. In: Curtz-Leng, Vera [Hrsg.]: *Creative Crowds. Perspektiven der Fanforschung im deutschsprachigen Raum*. Marburg: Büchner-Verlag. S. 198–217.

Dwyer, Tessa (2018): „Audiovisual translation and fandom“. In: Pérez-González, Luis [Hrsg.]: *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. London: Routledge. S. 436–452.

Einwächter, Sophie G. (2014): „Unternehmerische Fans: Eine kulturwirtschaftliche Perspektive auf fankulturelle Aktivität im digitalen Zeitalter“. In: Curtz-Leng, Vera [Hrsg.]: *Creative Crowds. Perspektiven der Fanforschung im deutschsprachigen Raum*. Marburg: Büchner-Verlag. S. 198–217.

Etten, Jonas (2014): „Die fiese Fresse des Jean-Luc Picard: Sinnlos im Weltraum als Paradigma der deutschsprachigen Fundub“. In: Curtz-Leng, Vera [Hrsg.]: *Creative Crowds. Perspektiven der Fanforschung im deutschsprachigen Raum*. Marburg: Büchner-Verlag. S. 175–197.

Fodor, István (1976): *Film Dubbing. Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*. Hamburg: Buske.

Freddi, Maria / Pavesi, Maria [Hrsg.] (2009): *Analysing Audiovisual Dialogue. Linguistic and Translational Insights*. Bologna: Clueb.

Goris, Olivier (1993): „The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation“. In: *Target*, 5/2. S. 169–190. [DOI: https://doi.org/10.1075/target.5.2.04gor].

Gottlieb, Henrik (2005): „Multidimensional Translation: Semantics Turned Semiotics“. In: Gerzymisch-Arbogast, Heidrun / Nauert, Sandra [Hrsg.]: *MuTra 2005 Conference Proceedings: Challenges of Multidimensional Translation*. Abgerufen am 14.11.2022, http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Gottlieb_Henrik.pdf

Hayes, Lydia (2021): „Netflix Disrupting Dubbing: English Dubs and British Accents“. In: *Journal auf Audiovisual Translation*, 4/1. S. 1–26. [DOI: https://doi.org/10.47476/jat.v4i1.2021.148].

Herbst, Thomas (1994): *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*. Tübingen: Niemeyer.

Jenkins, Henry (2006): *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.

Jüngst, Heike E. (2010): *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr.

Karamitroglou, Fotios (2000): *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation.* Amsterdam: Rodopi.

Luyken, Georg-Michael (1991): *Overcoming Language Barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the European Audience*. Manchester: The European Institute for the Media.

Mayoral, Roberto / Kelly, Dorothy / Gallardo, Natividad (1988): „Concept of constrained translation. Non-linguistic perspectives of translation". In: *Meta* 33/3. S. 356–367. [DOI: https://doi.org/10.7202/003608ar].

Mertens, Eva (2018): *Die Kategorie der Dienstleistungsszenen am Beispiel der Dubber- und CosplayFotografieszene*. Hamburg: Diplomica Verlag

Nord, Christiane / Khoshsaligheh, Masood / Ameri, Saeed (2015): „Socio-Cultural and Technical Issues in Non-Expert Dubbing: A Case Study". In: *International Journal of Society, Culture and Language* 3/2. S. 1–16.

O'Sullivan, Carol / Cornu, Jean-François (2018): „History of audiovisual translation". In: Pérez-González, Luis [Hrsg.]: *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. London: Routledge. S. 15–30.

Orrego-Carmona, David (2018): „New audiences, international distribution and translation". In: Di Giovanni, Elena / Gambier, Yves [Hrsg.]: *Reception Studies and Audiovisual Translation*. Amsterdam: Benjamins. S. 321–342.

Perego, Elisa / Pacinotti, Ralph (2020): „Audiovisual Translation through the Ages". In: Bogucki, Łukasz / Deckert Mikołaj [Hrsg.]: *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility.* Cham: Palgrave Macmillan. S. 33–56.

Pérez-González, Luis (2014): *Audiovisual Translation: Theories, Methods and Issues*. London: Routledge

Pruys, Guido M. (1997): *Die Rhetorik der Filmsynchronisation. Wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden*. Tübingen: Narr.

Ramière, Nathalie (2006): „Reaching a Foreign Audience. Cultural Transfers in Audiovisual Translation". In: *The Journal of Specialised Translation* 6. S. 152–166. Abgerufen am 14.08.2023, https://www.jostrans.org/issue06/art_ramiere.pdf

Ranzato, Irene / Zanotti, Serenella (2018): *Linguistic and Cultural Representation in Audiovisual Translation*. London: Routledge.

Remael, Aline / Reviers, Nina (2018): Multimodality and audiovisual translation. Cohesion in accessible films. In: Pérez-González, Luis [Hrsg.]: *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. London: Routledge. S. 260–280.

Romero Fresco, Pablo (2006): „The Spanish Dubbese: A Case of (Un)idiomatic Friends". In: *The Journal of Specialised Translation* 6. S. 134–151. Abgerufen am 14.08.2023, https://jostrans.org/issue06/art_romero_fresco.pdf

Taylor, Christopher (2020): „Multimodality and Intersemiotic Translation". In: Bogucki, Łukasz / Deckert Mikołaj [Hrsg.]: *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility.* Cham: Palgrave Macmillan. S. 83–99.

Vöge, Hans (1977): „The Translation of Films: Sub-Titling Versus Dubbing". In: *Babel* 23/3. S. 120–125. [DOI: https://doi.org/10.1075/babel.23.3.05vog].

Wang, Dingkun / Zhang, Xiaochun (2016): „The Cult for Dubbing and Beyond: Fandubbing in China". In: Antonini, Rachele / Bucaria, Chiara [Hrsg.]: *Non-Professional Interpreting and Translation in the Media*. Frankfurt am Main: Peter Lang. S. 173–192.

Whitman-Linsen, Candace (1992): *Through the Dubbing Glass. The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish*. Frankfurt/Main: Lang.

Zabalbeascoa, Patrick (2008): „The nature of the audiovisual text and its parameters". In: Díaz Cintas, Jorge [Hrsg.]: *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam: Benjamins. S. 21–37.

Zabalbeascoa, Patrick (1996): „Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies". In: *The Translator* 2/2. S. 235–257. [DOI: https://doi.org/10.1080/13556509.1996.10798976].

Bettina Kluge

Voice-over-Übersetzung

1 Verbreitung und Funktionen der VOÜ

Bei einer Voice-over-Übersetzung (im Folgenden VOÜ) wird nach einigen Sekunden der Originalton in der Lautstärke reduziert, bleibt aber während des Einspielens der Übersetzung weiterhin hörbar, zumindest wahrnehmbar, um dann nach dem Ende der Übersetzung wieder hochgefahren zu werden. VOÜ sind in Westeuropa vor allem in nicht-fiktionalen Programmen wie Dokumentationen und Nachrichtensendungen verbreitet (zu VOÜ in Dokumentationen Matamala 2009, Franco *et al.* 2013, Filmer 2018; im Nachrichtenkontext Schröpf 2011, 2012, Darwish / Orero 2014, Kluge 2020). In einigen osteuropäischen Ländern wird das sogenannte *slavic voice-over* auch für fiktionale Programme verwendet; auf dieses Verfahren wird hier aber nicht weiter eingegangen. Während die in Dokumentarfilmen häufige ‚Stimme aus dem Off' im Deutschen üblicherweise synchronisiert wird, werden die Beiträge von im Bild sichtbaren Menschen (*talking heads*, z. B. in Interviews) als VOÜ oder mit Untertiteln wiedergegeben (eine Analyse des Zusammenspiels beider Modalitäten in einer Dokumentation in Değirmen 2016). Mit dem Erfolg von global agierenden Streamingplattformen wie Netflix und Amazon Prime sind VOÜ in Dokusoaps und anderen Formen des Reality TV stark im Aufwind (Baños 2019, Passa 2021). Ein weiterer Anwendungsbereich der VOÜ sind Firmenvideos, die häufig einen erheblichen fachsprachlichen Aufwand mit sich bringen (Jüngst 2020: 157–159). Als einziges Verfahren der audiovisuellen Übersetzung ist VOÜ zudem auch im Radio anwendbar und findet sich dort in einem ähnlichen Textsortenspektrum wieder, insbesondere in Radionachrichten und -features (Zindel / Rein 2007 aus journalistischer Perspektive, Ayonghe / Enow 2013 vergleichend zwischen TV und Radio).

Durch den Erhalt der ursprünglichen, wenn auch in der Lautstärke reduzierten Tonspur wird der Eindruck der Authentizität erweckt, die Zuschauenden erhalten einen Einblick in die Persönlichkeit der gevoiceoverten Person und haben zumindest die Illusion, die Übersetzung verifizieren zu können. Ayonghe und Enow (2013: 180) weisen ferner darauf hin, dass sich die VOÜ aufgrund ihres mündlichen Charakters in Gesellschaften ohne weitverbreitete Schriftkenntnisse anbietet. In journalistischen Textsorten erlauben die eingefügten O-Töne, dass Bewertungen der vorgestellten Sachverhalte – z. B. einer politisch umstrittenen Maßnahme – an Dritte delegiert werden, die sich weniger sachlich-neutral äußern können (Schröpf 2012: 128). Dies ist insbesondere der Fall, wenn neben Darstellungen von Expertise tendenziell eher meinungsbetonte sogenannte Vox Pops (von vox populi, etwa Beckers 2018) und andere, relativ spontane Äußerungen des ‚Bürgers auf der Straße' in das Medienprodukt integriert werden. Letztere unterscheiden sich häufig hinsichtlich der standardsprachlichen Orientierung, wie sie von medienerfahrenen Personen z. B. in Pressekonferenzen oder Interviews erwartet wird. In der VOÜ können unterschiedliche Ausprägungen der fingierten Mündlichkeit (Syntax, Verzögerungssignale, Diskursmarker) auch zur Konstruktion einer Stellung als Expert*in bzw. Lai*in verwendet werden.

2 Produktionsprozesse

Der Herstellungsprozess eines VO erfordert zunächst ein schriftliches Transkript des O-Tons, das im Anschluss an die Übersetzung wiederum im Studio eingesprochen wird. Schröpf (2012) betont den zweistufigen Prozess des Medienwechsels von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit und erneut zur Mündlichkeit, mit dem auch eine inhaltliche Rekontextualisierung einhergeht: „Der ursprüngliche O-Ton wird somit zweimal bearbeitet: Beim ersten Mal wird er aus seinem ursprünglichen Kontext herausgeschnitten und in einen Autorentext (den Berichttext des Journalisten) eingebettet, beim zweiten Mal wird die Übersetzung in den O-Ton eingebettet" (2012: 122).

Franco *et al.* (2013: 14) unterscheiden grundlegend zwischen „VO for post-production" und „VO for production"; während es im Fall der Postpro-

duktion um ein nachträgliches Hinzufügen einer VOÜ geht (z. B. bei der globalen Distribution von Dokumentarfilmen, Reality-TV), ist die „VO for production“ bereits bei der Erstellung des Beitrags eingeplant – dies ist insbesondere bei Nachrichtenvideos der Fall, wie sie auf unterschiedlichen Nachrichtenplattformen angeboten werden. Kluge (2020: 174) weist darauf hin, dass gerade bei Nachrichtenfilmen nicht alle journalistisch eingesprochenen Texte VOÜ sind: zum Teil werden die Bilder des Nachrichtenbeitrags mit stark paraphrasierenden Äußerungen ‚besprochen', in denen nur noch teilweise O-Töne und ihre Übersetzung zu finden sind. Sie weist in ihrer Fallstudie außerdem Abweichungen von der ‚kanonischen Form' der VOÜ nach: Neben der Existenz von ‚O-Ton-Inseln' (2020: 175) während der VOÜ (z. B. Eigennamen, Internationalismen) sind insbesondere die O-Töne zu Beginn und zu Ende des Beitrags in Länge und Lautstärke teilweise anders gestaltet als bisher in der Sekundärliteratur dargestellt (etwa die Aussagen in Franco *et al.* 2013, Jüngst 2020). Beobachtet wurden ferner Sprecherwechsel auch ohne Wechsel der voiceovernden Person, solange genügend bildliche Bezüge einen Sprecherwechsel verdeutlichen (z. B. durch Blickrichtungen, Zeigegesten).

Anders als die Synchronisation ist die VOÜ nicht an lippensynchrones Übersetzen gebunden, beachtet werden müssen aber einige andere Formen der Synchronität (*literal synchrony, kinetic synchrony* und *action synchrony,* Franco *et al.* 2013: 28–29, 43). Insbesondere die Bild-Text-Relation spielt hier (außer im Radio) eine wichtige Rolle, wenn z. B. Zeigegesten mitbedacht werden müssen oder Handlungen, die während der Ausführung verbal kommentiert werden. In Dokumentationen und im Reality TV wird üblicherweise versucht, die paraverbalen Merkmale wie etwa die Stimmqualität der wiedergegebenen Person auch im Voice-over zu treffen, mindestens aber in Geschlecht und Alter eine Übereinstimmung zu haben. Hingegen ist im Nachrichtenkontext eine derartige Übereinstimmung nicht immer gegeben, aber selbst dort zumeist das Geschlecht berücksichtigt.

Die VOÜ ist bedeutend kostengünstiger und schneller als die Synchronisation, aber teurer als die Untertitelung. In letzter Zeit wird versucht, den Erstellungsprozess der VOÜ weiter zu beschleunigen durch die softwaregestützte Erzeugung von synthetischen Stimmen (ebenso in früheren Arbeitsschritten durch Spracherkennungssoftware und maschinelle Übersetzung). In einer Re-

zeptionsstudie vergleichen Matamala und Ortiz-Boix (2018) die Beurteilung derartiger Sprechstimmen im Vergleich mit humanen Stimmen und zeigen, dass die Versuchspersonen die synthetischen Stimmen als weniger verständnisfördernd beurteilten – allerdings auch als akzeptabel für kurze Ausschnitte im Fernsehen. Mit der in Zukunft zu erwartenden Fortschritten im Bereich der Spracherkennungs- und Spracherzeugungssoftware sind hier zunehmend bessere Resultate zu erwarten (vgl. auch Rodríguez Fernández-Peña 2020 zu Fragen der Prosodie und Intonation in der VOÜ, am Beispiel des Sprachenpaars Englisch–Spanisch in einer Vielzahl von Textsorten). Durch die Verkettung von teilautomatisierten Translationsprozessen öffnen sich hier interessante Perspektiven, die gerade für die sehr kurzfristig erforderlichen Produkte im Nachrichtenbereich von Vorteil sein könnten.

Während in Deutschland die VOÜ vorzugsweise in einem neutralen, seriösen, aber tendenziell monotonen Tonfall vorgetragen wird, haben andere Länder eine Präferenz für das *voice-acting*, einen Versuch, die gevoiceoverten Personen mit einer lebhaften, Emotionen evozierenden VOÜ wiederzugeben. In der italienischen AVÜ-Forschung ist auch die Benennung *simil-sync* verbreitet, insbesondere in Studien zum Reality TV (Sileo 2018). Filmer (2018) weist allerdings – anhand eines VOÜ aus dem Italienischen in einer englischsprachigen TV-Dokumentation – auf die Gefahr der Reproduktion von Stereotypen hin; die sehr lebhafte, in der Lautstärke sehr wechselnde Wiedergabe evoziert gerade auch in Zusammenhang mit der im Bild sichtbaren, stark gestikulierenden süditalienischen Frau das Stereotyp der italienischen *nonna*. Zwar wäre eine monotone Stimmlage im Zusammenhang mit dem Bild inkongruent, den Übersetzer*innen sollte aber, wie bei jeder Übersetzung, ihre Verantwortung für den entstehenden, durch die VOÜ modifizierten Medientext bewusst sein.

3 Forschungsdesiderata

Im Vergleich zu Synchronisation und Untertitelung ist die Erforschung der VOÜ noch äußerst lückenhaft und auf wenige Sprachenpaare beschränkt. Jüngst (2020: 162) weist auf die Dominanz von drei führenden Wissenschaftlerinnen (Orero, Matamala, Franco) hin, deren Analysen vorwiegend auf dem

Sprachenpaar Englisch–Spanisch beruhen. Die Übertragung der Forschungsergebnisse auch auf andere Sprachen könnte insofern zu Übergeneralisierungen führen, beispielsweise bei Angaben zur Länge der eingespielten O-Töne oder bei der oben bereits thematisierten Präferenz für *voice-acting*. Auch der häufig wahrgenommene Einwand, dass die VOÜ durch das simultane Hören von zwei Sprachen zu anstrengend sei, ist bisher nicht geklärt und könnte kulturabhängig sein (Selbstwahrnehmung als *dubbing* vs. *subtitling country*, Jüngst 2020: 24–28).

Daraus folgt die Notwendigkeit einer systematischen, kontrastiven Betrachtung der VOÜ. Neben der oben erwähnten Differenzierung nach unterschiedlichen Sprachpaaren erscheint es sinnvoll, die Auswirkungen der Übersetzungsmodi auf das Translat zu untersuchen z. B. im Vergleich dreier Studien zur Übertragung von *RuPaul's Drag Race*: Passa (2021) zur VOÜ ins iberische Spanisch, Barra *et al.* (2020) als VOÜ ins Italienische und Jaki (2023) zur Untertitelung ins Deutsche und Niederländische. Auch ein weiteres Desiderat wurde oben schon angedeutet: Es fehlt ein systematischer Vergleich der VOÜ in Textsorten, die sowohl im Radio als auch im TV vorkommen (Hacker 2019); dieser könnte die Rolle der Medialität offenlegen. Zusammenfassend erscheint die VOÜ, oft als ‚Stiefkind der AVÜ' bezeichnet (Jüngst 2020: 162), als ein sehr faszinierender, aber auch methodisch anspruchsvoller Forschungsgegenstand mit großem Forschungspotenzial.

Verwandte Themen

- ► Produktorientierte Methoden, S. 275–286.
- ► Technologische Entwicklungen in der AVT, S. 361–375.

Weiterführende Literatur

Filmer, Denise (2018): „Voicing diversity? Negotiating Italian identity through voice-over translation in BBC broadcasting". In: *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice* 27/2. S. 299–315. [DOI: https://doi.org/10.1080/0907676X.2018.1449871]. | Kritischer Artikel, der sich mit der Praxis des *voice-actings*

und dessen Auswirkungen auf die Darstellung der mit VOÜ wiedergegebenen Figur beschäftigt.

Franco, Eliana / Matamala, Anna / Orero, Pilar (2013): *Voice-over translation. An overview* (2. Auflage). Frankfurt a. M.: Peter Lang. | Die erste überblicksartige Monographie, die sich ausschließlich mit der VOÜ beschäftigt, sowohl aus theoretischer als auch praktischer Perspektive.

Jüngst, Heike (2020): *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch* (2. Auflage). Tübingen: Narr. | In der einschlägigen Einführung ins audiovisuelle Übersetzen ist das für die 2. Auflage stark überarbeitete Kapitel 4 „Voice-over" nunmehr weniger auf den konkreten Arbeitsablauf, dafür stärker auf konkrete Textsorten und ihre Besonderheiten ausgerichtet (Nachrichten, fiktionale und halbfiktionale Formate, Firmenvideos). Jüngst hebt zudem die Rolle des Terminologiemanagements hervor.

Matamala, Anna / Ortiz-Boix, Carla (2018): „Text-to-speech voice-over? A study on user preferences in the voicing of wildlife documentaries". In: *SKASE Journal of Translation and Interpretation* 11/1. S. 1–16. Abgerufen am 11.08.2023, http://www.skase.sk/Volumes/JTI14/pdf_doc/01.pdf | Innovative Verbindung von VOÜ und Sprachsynthese, eine der wenigen rezeptionsorientierten Studien.

Schröpf, Ramona (2012): „Translation in den Nachrichten: Zum Voice-over als Übersetzungsmethode in Nachrichtenmeldungen". In: Martino Alba, Pilar / Lebsanft, Christiane [Hrsg.]: *Telar de traducción especializada.* Madrid: Ed. Dykinson. S. 117–130. | Eine Kombination aus medienlinguistischen und translatologischen Überlegungen, inklusive Reflektion der damit einhergehenden journalistischen Praktiken.

Literaturverzeichnis

Ayonghe, Lum S. / Enow, Felicite E. (2013): „Audiovisual Translation in Cameroon: An Analysis of Voice-over in Cameroon Radio and Television (CRTV)". In: *Journal of the Cameroon Academy of Sciences* 11/2–3. S. 173–182.

Baños, Rocío (2019): „Translating reality TV into Spanish: when fast-food TV challenges AVT conventions". In: *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice* 27/2. S. 269–282. [DOI: https://doi.org/10.1080/0907676X.2018.1424221].

Barra, Luca / Brembilla, Paola / Rossato, Linda / Spaziante, Lucio (2020): „‚Lip-Sync for Your Life' (Abroad). The Distribution, Adaptation and Circulation of RUPAUL'S DRAG RACE in Italy". In: *VIEW Journal of European Television History and Culture* 9/17. S. 119–133. [DOI: https://doi.org/10.18146/view.210].

Beckers, Kathleen (2018): „Vox pops in the news: the journalists' perspective". In: *Communications* 43/1. S. 101–111. [DOI: https://doi.org/10.1515/commun-2017-0040].

Darwish, Ali / Orero, Pilar (2014): „Rhetorical dissonance of unsynchronized voices. Issues of voice-overs in news broadcasts". In: *Babel* 60/2. S. 129–144. [DOI: https://doi.org/10.1075/babel.60.2.01dar].

Değirmen, Sinem (2016): *Das Wechselspiel zwischen Voice-over-Übersetzung und Synchronisation in Dokumentarfilmen: exemplarische Analyse einer Dokumentarreihe* (Unveröff. Masterarbeit). Universität Hildesheim.

Filmer, Denise (2018): „Voicing diversity? Negotiating Italian identity through voice-over translation in BBC broadcasting". In: *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice* 27/2. S. 299–315. [DOI: https://doi.org/10.1080/0907676X.2018.1449871].

Franco, Eliana / Matamala, Anna / Orero, Pilar (2013): *Voice-over translation. An overview* (2. Auflage). Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Hacker, Jana (2019): *Voice-over-Übersetzung in den deutschen Fernseh- und Hörfunknachrichten am Beispiel der* Tagesschau *und des* NDR2-Kuriers (Unveröff. Masterarbeit). Universität Hildesheim.

Jaki, Sylvia (2023): „I'm catching the vibe, girl. Subtitling drag culture in *RuPaul's Drag Race*". Zur Veröffentlichung eingereichtes Manuskript.

Jüngst, Heike (2020): *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch* (2. Auflage). Tübingen: Narr.

Kluge, Bettina (2020): „Voice-over Übersetzung in den TV-Nachrichten. Beobachtungen zur Rolle von Text-Bild-Beziehungen". In: Kluge, Bettina / Mihatsch, Wiltrud / Schaller, Birte [Hrsg.]: *Kommunikationsdynamiken zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Festschrift für Barbara Job zum 60. Geburtstag.* Tübingen: Narr. S. 169–191.

Matamala, Anna (2009): „Translating documentaries: from Neanderthals to the Supernanny". In: *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice* 17/2. S. 93–107. [DOI: https://doi.org/10.1080/09076760902940112].

Matamala, Anna / Ortiz-Boix, Carla (2018): „Text-to-speech voice-over? A study on user preferences in the voicing of wildlife documentaries". In: *SKASE Journal of Translation and Interpretation* 11/1. S. 1–16. Abgerufen am 11.08.2023, http://www.skase.sk/Volumes/JTI14/pdf_doc/01.pdf

Passa, Davide (2021): „‚Reinas unidas jamás serán vencidas': Drag queens in the Iberian Spanish voice-over of *RuPaul's Drag Race*". In: *Trans* 25. S. 349–371.

Rodríguez Fernández-Peña, Carlos A. (2020): *Translating intonation and prosody in English-Spanish voice-over. Strategies, ressources and professional practice* (Doctoral dissertation). U. de Oviedo. Abgerufen am 11.08.2023, https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/57698

Schröpf, Ramona (2012): „Translation in den Nachrichten: Zum Voice-over als Übersetzungsmethode in Nachrichtenmeldungen". In: Martino Alba, Pilar / Lebsanft, Christiane [Hrsg.]: *Telar de traducción especializada*, Madrid: Ed. Dykinson. S. 117–130.

Schröpf, Ramona (2011): „Die Übertragung fremdsprachiger O-Töne in den Nachrichten – eine authentische Übersetzung? Überlegungen zu einer medienlinguistisch orientierten Translationswissenschaft". In: Roiss, Silvia / Fortea Gil, Carlos / Recio Ariza, María Á. / Santana López, Belén / Zimmermann González, Petra / Holl, Iris [Hrsg.]: *En las vertientes de la traducción e interpretación del / al alemán.* Berlin: Frank & Timme. S. 567–576.

Sileo, Angela (2018): „Il *simil sync* o *semi-sinc* nel panorama italiano: lo slittamento e offuscamento dei confini previsti dal CCNL". In: *Altre Modernità. Rivista di studie litterari e culturali* 2. S. 258–267. [DOI: https://doi.org/10.13130/2035-7680/9825].

Zindel, Udo / Rein, Wolfgang (2007): *Das Radio-Feature* (2. Auflage). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

Maria Wünsche

Audiodeskription

1 Definition

Die Audiodeskription (AD) lässt sich als ein Translationsverfahren beschreiben, bei dem visuelle Elemente eines polysemiotischen Kommunikats, zum Beispiel eines Films, einer Theateraufführung, Museumsausstellung, Sportveranstaltung oder Oper, in akustisch vermittelte Zeichen übertragen und in Dialogpausen oder stillen Sequenzen abgespielt bzw. live eingesprochen werden. Sie wird daher auch als intersemiotische Form der Translation bezeichnet (u. a. Braun / Starr 2021: 3), mit der primär einem blinden oder sehbehinderten Publikum ein Zugang zu einem polysemiotischen Kommunikat gewährleistet wird. Die AD hat dabei die Funktion eines Paratextes, d. h., sie wird in Verbindung mit dem Ausgangskommunikat rezipiert und bildet mit dessen akustischen Informationen ein kohärentes Ganzes (Mazur 2020a: 229) für die anvisierte Zielgruppe. Ziel eines audiodeskribierten Kommunikats sollte demnach die Wirkungsäquivalenz zum Original sein.

Seit den 1970er Jahren setzt sich die Forschung mit dem Themenbereich Audiodeskription auseinander. Weitreichend rezipiert werden die Arbeiten allerdings erst seit der Jahrtausendwende (Perego 2019: 117). Die praktischen Ursprünge des Verfahrens gehen hingegen weiter zurück. Hierzu lassen sich diverse Informationen finden: Fryer (2016: 15) verortet die ersten Audiodeskriptionen in Großbritannien im frühen 20. Jahrhundert, Orero *et al.* (2007: 33) indes in Spanien in den Jahren nach dem Bürgerkrieg und Snyder (2014: 92, 97) in den USA in den 1960er und 1970er Jahren. Ab den 1980er Jahren lässt sich von einem Formalisierungsprozess sprechen, da seitdem verstärkt Theaterstücke, Filme und Fernsehinhalte mit Audiodeskriptionen versehen werden (Snyder 2014: 99–100, Perego 2019: 116–117). Mittlerweile liegen eine ganze Reihe nationaler sowie übernationaler Richtlinien zur Er-

stellung von Audiodeskriptionen vor (Remael *et al.* 2015b, NDR 2019, CSA 2020, Ofcom 2021).

Audiodeskriptionen können vorproduziert, semi-live oder live produziert werden. Vorproduzierte ADs werden vorab getextet, aufgenommen und getimt. Semi-live bedeutet, dass das AD-Skript zwar im Voraus erstellt, die AD aber live eingesprochen oder abgespielt wird (Remael / Reviers 2022: 154). Live produzierte ADs werden hingegen ad hoc getextet und eingesprochen.

Je nach Einsatzbereich können zusätzlich zur Audiodeskription weitere Inhalte zur Verfügung stehen, die den Zugang zum polysemiotischen Kommunikat erleichtern. Zu audiodeskribierten Opern- oder Theateraufführungen werden z. B. oft Audioeinführungen bereitgestellt (Romero-Fresco / Fryer 2013, Fryer / Romero-Fresco 2014, Hammer *et al.* 2015). Auch taktile Informationen können ergänzt werden, etwa bei Museumsausstellungen (Neves 2015: o. S.) oder haptischen Einführungen im Theater (Fryer 2016: 37).

Ein einheitlicher Arbeitsprozess für die Erstellung einer Audiodeskription lässt sich aufgrund der verschiedenen Einsatzbereiche und Produktionsformen nicht beschreiben. Häufig ist es aber ein kollektiver Prozess, an dem Autor*innen, Sprecher*innen und Tontechniker*innen beteiligt sein können und bei dem die Autor*innenschaft auf eine sehende und eine blinde oder sehbehinderte Person aufgeteilt ist bzw. eine blinde oder sehbehinderte Person eine beratende Rolle einnimmt. Nur so ist gewährleistet, dass die AD tatsächlich zielgruppengerecht ist. Arbeitsschritte umfassen u. a. das mitunter mehrfache Ansehen des Ausgangskommunikats und die Analyse möglicher Problemstellen sowie die Erstellung eines Fachvokabulars (Dosch / Benecke 2004: 14), bevor es zum eigentlichen Verfassen und Timen des AD-Skriptes kommt (auch Perego 2019: 115). Mittlerweile steht AD-Autor*innen auch Software zur Verfügung (u. a. Video to Voice o. J.). Als weiteres Produktionsverfahren wird außerdem die interlinguale (maschinelle) Übersetzung von bereits bestehenden Audiodeskriptionsskripten diskutiert (Jankowska 2015, Schaeffer-Lacroix *et al.* 2021).

2 Inhaltliche und sprachliche Gestaltung

Bei der Entwicklung von Audiodeskriptionen wird darauf geachtet, dass sich AD-Elemente nicht mit akustischen Informationen aus dem Ausgangskommunikat überschneiden, Dialoge, relevante Geräusche und Musik also nicht überdeckt werden (u. a. Benecke 2014: 1). In den meisten Einsatzbereichen wird zudem angestrebt, dass AD-Elemente nicht jede Dialogpause füllen. Damit soll eine zu große Informationsfülle verhindert und eine adäquate Rezeption des audiodeskribierten Kommunikats gewährleistet werden (Mazur 2020b: 229).

2.1 Auswahl der zu beschreibenden Elemente

Aufgrund dieser zeitlichen und räumlichen Beschränkungen stellt sich u. a. die Frage, welche der umfangreichen visuellen Informationen beschrieben werden sollen. Dies ist eine der anspruchsvollsten Aufgaben bei der AD-Entwicklung, denn dafür ist es notwendig, „die Lücke im Verstehensprozess zwischen wahrgenommenem Ton und den Dialogen zu identifizieren“ (Benecke 2014: 8). Priorität haben häufig Informationen zu Zeit, Ort und Figuren (u. a. Remael *et al.* 2015a: o. S.). Relevant sind aber auch Texteinblendungen, die ggf. vorgelesen werden müssen (Vercauteren 2007: 143). Auch akustische Informationen können zum Teil eine Beschreibung erforderlich machen, etwa wenn ein Geräusch nicht klar zu deuten ist oder wenn ein Widerspruch zwischen Informationen aus Bild und Tonspur besteht (Vercauteren 2007: 143, Benecke 2014: 9). In den meisten Fällen erleichtern akustische Informationen aber den Beschreibungsprozess, da Schauplätze durch die Geräuschkulisse eindeutig bestimmbar werden oder Leitmotive auf Figuren oder Objekte hinweisen (Benecke 2014: 9). Wenn es durch Platzbeschränkungen nicht möglich ist, eine wichtige Beschreibung einzubauen, kann diese auch an einer Stelle im Ausgangskommunikat platziert werden, wo sie visuell nicht angelegt ist (*Intended Hyper Description*, Benecke 2007: 6–7).

2.2 Stil, Register und Stimme

Neben der Frage, was beschrieben werden soll, ist auch zu klären, wie die Beschreibungen formuliert werden. Hierunter fallen Aspekte wie Lexik, Syntax, Grammatik und Sprachregister, die sich am Ausgangskommunikat orientieren sollten (u. a. Vercauteren 2007: 144). So erfordern ADs für Dokumentarfilme oder Komödien jeweils unterschiedliche Sprachstile. Häufig wird aber die Nutzung einer klaren Sprache, aussagekräftiger Adjektive sowie des Präsens empfohlen (u. a. Taylor 2015: o. S.). Aber auch die Zielgruppe, also etwa die Frage, ob die AD für Erwachsene oder Kinder produziert wird, kann ausschlaggebend sein: In Audiodeskriptionen für Kinder lassen sich u. a. ein Vermeiden von Fachvokabular und expressive und/oder erzählerische Stimmen beobachten (Perego 2019: 121, Jüngst 2020: 197–202). Die Frage der Stimme ist aber nicht nur in Audiodeskriptionen für Kinder relevant. Es wird u. a. diskutiert, ob synthetische Stimmen für die Zielgruppe akzeptabel sind, da sich damit das Angebot von ADs deutlich steigern ließe (Szarkowska / Jankowska 2012).

2.3 Das Objektivitätsprinzip

Verschiedenen AD-Expert*innen zufolge gilt es, eine möglichst objektive Beschreibung des Visuellen ohne Wertung oder Interpretation zu liefern (u. a. Vercauteren 2007: 144, Snyder 2014: 153, NDR 2019: o. S.). Das Objektivitätsprinzip wird mitunter zur Diskussion gestellt, u. a. da visuelle Wahrnehmung stets subjektiv geprägt ist und somit Beschreibungen eines AD-Autor*innen-Teams automatisch deren Perspektive beinhalten (u. a. CSA 2020: 5). Zudem wird angezweifelt, dass sich Objektivität und Subjektivität trennscharf voneinander abgrenzen lassen. So schlagen Mazur und Chmiel (2012: 173) eine Skala vor, auf der Objektivität und Subjektivität lediglich die Pole darstellen. Andere Ansätze wenden sich ganz vom Prinzip der Objektivität ab, etwa im Bereich der kreativen AD (u. a. Greyson 2020).

3 Einsatzbereiche in Theorie und Praxis

Die im Folgenden beschriebenen Einsatzbereiche von AD stellen lediglich eine Auswahl dar. Es sei noch auf Audiodeskriptionen in Videospielen (Mangiron / Zhang 2016, 2022) und 360°-Kontexten (Hughes / Montagud 2021, Brescia-Zapata 2022) verwiesen, die hier nicht näher ausgeführt werden können.

3.1 Film und Fernsehen

Audiodeskriptionen für Film und Fernsehen werden meist vorproduziert und als zusätzliche Tonspur über das Fernsehgerät hinzugeschaltet oder im Kino über eine App (z. B. GRETA o. J.) abgespielt, welche die AD-Datei automatisch mit dem Ton des Films synchronisiert. Inhaltlich kann unterschieden werden zwischen Audiodeskriptionen für Spielfilme, Dokumentarfilme oder Serien (u. a. Mälzer 2012, Benecke 2014, Maszerowska *et al.* 2014, Orero 2016). So ergeben sich etwa andere Herausforderungen bei der Beschreibung von Figuren, je nachdem, ob sie zum ersten Mal in einem Spielfilm auftauchen oder aber als Teil einer Serie oder Filmreihe bereits als bekannt vorausgesetzt werden können.

3.2 Theater- und Opernaufführungen

Audiodeskriptionen für Opern- und Theateraufführungen werden meist semilive produziert. Oft beginnt der Produktionsprozess nach Fertigstellen der Inszenierung, wenn diese also mehr oder weniger fixiert ist (Fryer / Cavallo 2022: 45). Da keine Aufführung der anderen gleicht, muss jedoch mit Variationen auch innerhalb der AD gerechnet werden, zumindest sofern sie live eingesprochen wird. Eine AD für Opernaufführungen beinhaltet außerdem nicht nur die Beschreibung des Geschehens auf der Bühne, sondern auch das Vorlesen der Übertitel. Diese Aufgaben werden meist auf zwei Sprecher*innen aufgeteilt (Snyder / Geiger 2022: 173).

3.3 Museums- und Kunstausstellungen

Auch in Museen können Audiodeskriptionen zum Einsatz kommen. Sie weisen weniger Zeit- und Raumbeschränkungen auf als andere ADs und müssen nicht in Dialogpausen eingepasst werden (Mazur 2020b: 231). Sie sind nicht zu verwechseln mit Audioguides, die nicht immer barrierefrei sind (Rantamo / Schum 2019: 622): Während Audioguides Zusatzinformationen über ein Werk enthalten, wird in einer AD das Werk zusätzlich beschrieben. Die AD kann außerdem Information zum Gebäude oder zur Bedienung des Wiedergabegerätes enthalten (Mazur 2020b: 232, Taylor / Perego 2021: 35). Audioguide und AD können auch in Kombination auftreten und an ein Publikum mit und ohne Sehbehinderung adressiert sein. Studien weisen darauf hin, dass audiodeskriptive Elemente in Audioguides das Erinnerungsvermögen an Ausstellungsstücke verbessern können (Hutchinson / Eardley 2021: 440).

3.4 Sportveranstaltungen

Audiodeskriptionen für Sportveranstaltungen werden live eingesprochen und vor Ort über Headsets übertragen oder als zusätzlicher Audiokanal im Fernsehen bereitgestellt (Mazur 2020b: 231). Sie sind insofern von gängigen Sport-Kommentaren abzugrenzen, als sie sich stärker auf die Beschreibung von Bewegungen, der Position der Spieler*innen oder unerwarteten Begebenheiten konzentrieren als auf Hintergrundinformationen zu Teams oder Wettkämpfen. Es werden außerdem Reaktionen des Publikums beschrieben. Zumeist sind die Sprecher*innen emotional ins Geschehen involviert (2020b: 231).

4 Forschungsansätze

Im Laufe der Zeit haben sich zahlreiche Forschungsansätze zur Audiodeskription herausgebildet, von denen der vorliegende Artikel lediglich eine Auswahl anzureißen vermag. Versuche einer theoretischen Einordnung des Verfahrens gibt es u. a. mit dem Audiodeskriptions-Entwicklungsmodell (ADEM) von Benecke (2014) oder dem funktionalen Ansatz von Mazur (2020a). Beide

Modelle haben neben der Theoriebildung den Anspruch, AD-Autor*innen eine Handlungsgrundlage bei der Auswahl der zu beschreibenden Elemente zu bieten.

Weiterhin kann zwischen korpusbasierter und rezeptionsorientierter Forschung zu AD unterschieden werden. Korpusbasierte Forschungsarbeiten untersuchen u. a., welche Besonderheiten die Sprache in Audiodeskriptionen aufweist (u. a. Salway 2007, Reviers 2017) oder welche Rückschlüsse sich auf die Übersetzbarkeit ziehen lassen (u. a. Schaeffer-Lacroix *et al.* 2021). Rezeptionsstudien binden das Zielpublikum ein und liefern Erkenntnisse zu Aspekten wie Verständnis und Akzeptanz von Audiodeskriptionen. Es wird etwa der Einfluss von AD-Versionen untersucht, die filmspezifisches Vokabular aufweisen (u. a. Fryer / Freeman 2013, Bardini 2021), oder aber der Einsatz synthetischer Stimmen analysiert. Es zeigt sich u. a., dass filmspezifisches Vokabular mitunter begrüßt wird (Bardini 2021: 93) und menschliche Stimmen zwar bevorzugt, synthetische Stimmen jedoch nicht kategorisch abgelehnt werden (Szarkowska / Jankowska 2012: 91).

Festzuhalten bleibt, dass es sich bei der Audiodeskription um ein produktives Wissenschafts- und Praxisfeld handelt, das nicht zuletzt durch gesellschaftliche und technologische Fortschritte immer neue Fragen und Innovationen hervorbringt.

Verwandte Themen

- Linguistische Zugänge, S. 61–74.
- Barrierefreiheit und AVT, S. 47–60.
- AVT in Fernsehanstalten, S. 209–217.
- AVT in Museen, S. 229–237.
- AVT im Theater, S. 239–246.
- Normen und Qualität in der AVT, S. 345–359.
- Technologische Entwicklungen in der AVT, S. 361–375.

Weiterführende Literatur

Dosch, Elmar / Benecke, Bernd (2004): *Wenn aus Bildern Worte werden. Durch Audio-Description zum Hörfilm*. München: Bayerischer Rundfunk. | Praxisorientiertes und erstes deutschsprachiges Handbuch für die Erstellung von Audiodeskriptionen, das auch Anfänger*innen einen guten ersten Einblick ins Feld bietet.

Remael, Aline / Reviers, Nina / Vercauteren, Gert [Hrsg.] (2015): *Pictures painted in words: ADLAB audio description guidelines*. Trieste: EUT. | Umfassende und detaillierte, aus einem dreijährigen Forschungsprojekt entstandene Richtlinien zur Erstellung von Audiodeskriptionen, in denen Perspektiven von Praktiker*innen und Forscher*innen aus ganz Europa gebündelt werden.

Literaturverzeichnis

Bardini, Floriane (2021): „Film language, film experience and film interpretation in a reception study comparing conventional and interpretative audio description styles". In: Braun, Sabine / Starr, Kim [Hrsg.]: *Innovation in audio description research*. London: Routledge. S. 76–96.

Benecke, Bernd (2014): *Audiodeskription als partielle Translation*. Berlin: LIT.

Benecke, Bernd (2007): „Audio Description: Phenomena of Information Sequencing". In: Gerzymisch-Arbogast, Heidrun / Budin, Gerhard [Hrsg.]: *LSP Translation Scenarios. Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra*. Wien, 30.04.–04.05.2007. Abgerufen am 28.11.2022, https://www.euroconferences.info/proceedings/2007_Proceedings/2007_Benecke_Bernd.pdf

Braun, Sabine / Starr, Kim (2021): „Mapping new horizons in audio description research". In: Braun, Sabine / Starr, Kim [Hrsg.]: *Innovation in audio description research*. London: Routledge. S. 3–12.

Brescia-Zapata, Marta (2022): „The Present and Future of Accessibility Services in VR360 Players". In: *inTRAlinea* 24. Abgerufen am 28.11.2022, https://www.intralinea.org/archive/article/2585

CSA (2020): *Guide de l'audiodescription – principes essentiels, outils d'évaluation et bonnes pratiques professionnelles*. Conseil supérieur de l'audiovisuel. Abgeru-

fen am 22.11.2022, https://www.csa.fr/Proteger/Garantie-des-droits-et-libertes/Les-droits-des-personnes-handicapees/Le-guide-de-l-audiodescription

Dosch, Elmar / Benecke, Bernd (2004): *Wenn aus Bildern Worte werden. Durch Audio-Description zum Hörfilm*. München: Bayerischer Rundfunk.

Fryer, Louise (2016): *An Introduction to Audio Description. A Practical Guide*. London: Routledge.

Fryer, Louise / Cavallo, Amelia (2022): *Integrated Access in Live Performance*. New York: Routledge.

Fryer, Louise / Freeman, Jonathan (2013): „Cinematic Language and the Description of Film: Keeping AD Users in the Frame“. In: *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice* 21/3. S. 412–426. [DOI: https://doi.org/10.1080/0907676X.2012.693108].

Fryer, Louise / Romero-Fresco, Pablo (2014): „Audiointroductions“. In: Maszerowska, Anna / Matamala, Anna / Orero, Pilar [Hrsg.]: *Audio description. New perspectives illustrated*. Amsterdam: Benjamins. S. 11–28.

GRETA (o. J.): *Barrierefreies Kino mit Audiodeskription und Untertitel*. Abgerufen am 21.11.2022, https://www.gretaundstarks.de/greta/greta

Greyson, Max (2020): *Workbook ArtInAD. Tools for artistic integration of audio description in contemporary dance and music theatre*. Abgerufen am 27.11.2022, https://un-label.eu/wp-content/uploads/Workbook-Tools-and-Methods-PDF-ENG.pdf

Hammer, Philipp / Mälzer, Nathalie / Wünsche, Maria (2015): „Audioeinführungen als Zusatzangebot zu Audiodeskriptionen?“. In: *trans-kom* 8/1. S. 164–178. Abgerufen am 28.11.2022, http://www.trans-kom.eu/bd08nr01/trans-kom_08_01_08_Hammer_Maelzer_Wuensche_Audioeinfuehrung.20150717.pdf

Hughes, Chris J. / Montagud, Mario (2021): „Accessibility in 360° video players“. In: *Multimedia Tools and Applications* 80. S. 30993–31020. [DOI: https://doi.org/10.1007/s11042-020-10088-0].

Hutchinson, Rachel S. / Eardley, Alison F. (2021): „Inclusive museum audio guides: ‚guided looking‘ through audio description enhances memorability of artworks for sighted audiences“. In: *Museum Management and Curatorship* 36/4. S. 427–446. [DOI: https://doi.org/10.1080/09647775.2021.1891563].

Jankowska, Anna (2015): *Translating Audio Description Scripts. Translation as a New Strategy of Creating Audio Description*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Jüngst, Heike E. (2020): *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr Francke Attempto.

Mälzer, Nathalie (2012): „Narration or description: What should audio description ‚look' like?". In: Perego, Elisa [Hrsg.]: *Emerging topics in translation. Audio description*. Trieste: EUT. S. 29–36.

Mangiron, Carme / Zhang, Xiaochun (2022): „Video games and audiodescription". In: Taylor, Christopher / Perego, Elisa [Hrsg.]: *The Routledge Handbook of Audio Description*. New York: Routledge. S. 377–390.

Mangiron, Carme / Zhang, Xiaochun (2016): „Game Accessibility for the Blind: Current Overview and the Potential Application of Audio Description as the Way Forward". In: Matamala, Anna / Orero, Pilar [Hrsg.]: *Researching Audio Description*. London: Palgrave Macmillan. S. 75–95.

Maszerowska, Anna / Matamala, Anna / Orero, Pilar [Hrsg.] (2014): *Audio description. New perspectives illustrated*. Amsterdam: Benjamins.

Mazur, Iwona (2020a): „A Functional Approach to Audio Description". In: *Journal of Audiovisual Translation* 3/2. S. 226–245. [DOI: https://doi.org/10.47476/jat.v3i2.2020.139].

Mazur, Iwona (2020b): „Audio Description: Concepts, Theories and Research Approaches". In: Bogucki, Łukasz / Deckert, Mikołaj [Hrsg.]: *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*. Cham: Palgrave Macmillan. S. 227–247.

Mazur, Iwona / Chmiel, Agnieszka (2012): „Audio Description Made to Measure: Reflections on Interpretation in AD Based on the Pear Tree Project Data". In: Remael, Aline / Orero, Pilar / Carroll, Mary [Hrsg.]: *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads. Media 4 All 3*. Amsterdam: Rodopi. S. 173–188.

NDR (2019): *Vorgaben für Audiodeskriptionen*. Hg. v. ARD, ORF, SRF, ZDF, Deutsche Hörfilm GmbH, Hörfilm e.V. und audioskript. Abgerufen am 22.11.2022, https://www.ndr.de/fernsehen/barrierefreie_angebote/audiodeskription/Vorgaben-fuer-Audiodeskriptionen,audiodeskription140.html

Neves, Joselia (2015): „Descriptive Guides: Access to Museums, Cultural Venues and Heritage Sites". In: Remael, Aline / Reviers, Nina / Vercauteren, Gert [Hrsg.]: *Pictures painted in words: ADLAB audio description guidelines*. Trieste: EUT.

Abgerufen am 23.11.2022, http://www.adlabproject.eu/Docs/adlab%20book/#descriptive-guides

Ofcom (2021): *Ofcom's Guidelines on the Provision of Television Access Services*. Abgerufen am 22.11.2022, https://www.ofcom.org.uk/__data/assets/pdf_file/0025/212776/provision-of-tv-access-services-guidelines.pdf

Orero, Pilar (2016): „Audio Describing the TV Series The West Wing". In: *inTRAlinea Special Issue: A Text of Many Colours – Translating The West Wing*. Abgerufen am 28.11.2022, https://www.intralinea.org/specials/article/2193

Orero, Pilar / Pereira, Ana M. / Utray, Francisco (2007): „Visión histórica de la accesibilidad en los medios en España". In: *Trans. Revista de traductología* 11. S. 31–43. [DOI: https://doi.org/10.24310/TRANS.2007.v0i11.3096].

Perego, Elisa (2019): „Audio description. Evolving recommendations for usable, effective and enjoyable practices". In: Pérez-González, Luis [Hrsg.]: *The Routledge handbook of audiovisual translation*. London: Routledge. S. 114–129.

Rantamo, Eeva / Schum, Swenja (2019): „Museumstexte – Zum Abbau sprachlicher Barrieren in Museen und Ausstellungen". In: Maaß, Christiane / Rink, Isabel [Hrsg.]: *Handbuch Barrierefreie Kommunikation*. Berlin: Frank & Timme. S. 615–636. Abgerufen am 14.08.2023, https://www.frank-timme.de/de/programm/produkt/handbuch_barrierefreie_kommunikation?file=/site/assets/files/5102/handbuch_barrierefreie_kommunikation_oa.pdf

Remael, Aline / Reviers, Nina (2022): „Audio description for the theatre. A research-based practice". In: Taylor, Christopher / Perego, Elisa [Hrsg.]: *The Routledge Handbook of Audio Description*. London: Routledge. S. 145–167.

Remael, Aline / Reviers, Nina / Vercauteren, Gert (2015a): „Introduction". In: Remael, Aline / Reviers, Nina / Vercauteren, Gert [Hrsg.]: *Pictures painted in words: ADLAB audio description guidelines*. Trieste: EUT. Abgerufen am 23.11.2022, http://www.adlabproject.eu/Docs/adlab%20book/#intro

Remael, Aline / Reviers, Nina / Vercauteren, Gert [Hrsg.] (2015b): *Pictures painted in words: ADLAB audio description guidelines*. Trieste: EUT.

Reviers, Nina (2017): *Audio description in Dutch. A corpus-based study into the linguistic features of a new, multimodal text type* (Doctoral dissertation). Universiteit Antwerpen.

Romero-Fresco, Pablo / Fryer, Louise (2013): „Could Audio-Described Films Benefit from Audio Introductions? An Audience Response Study". In: *Journal*

of Visual Impairment and Blindness 107/4. S. 287–295. [DOI: https://doi.org/10.1177/0145482X1310700405].

Salway, Andrew (2007): „A Corpus-based Analysis of Audio Description". In: Díaz Cintas, Jorge / Orero, Pilar / Remael, Aline [Hrsg.]: *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. Amsterdam: Rodopi. S. 151–174.

Schaeffer-Lacroix, Eva / Mälzer, Nathalie / Berland, Kirsten / Schulz, Saskia (2021): „Purpose and features of the TVseriesAD corpus". In: Jekat, Susanne / Puhl, Steffen / Carrer, Luisa / Lintner, Alexa [Hrsg.]: *Proceedings of the 3rd Swiss conference on barrier-free communication (BfC 2020):* ZHAW Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften. S. 101–107.

Snyder, Joel (2014): *The Visual Made Verbal. A Comprehensive Training Manual and Guide to the History and Applications of Audio Description*. Arlington: Æ Academic Publishing.

Snyder, Joel / Geiger, Esther (2022): „Opera and dance audio description". In: Taylor, Christopher / Perego, Elisa [Hrsg.]: *The Routledge Handbook of Audio Description*. New York: Routledge. S. 168–182.

Szarkowska, Agnieszka / Jankowska, Anna (2012): „Text-to-speech audio description of voiced-over films. A case study of audio described *Volver* in Polish". In: Perego, Elisa [Hrsg.]: *Emerging topics in translation. Audio description*. Trieste: EUT. S. 81–98.

Taylor, Christopher (2015): „The language of AD". In: Remael, Aline / Reviers, Nina / Vercauteren, Gert [Hrsg.]: *Pictures painted in words: ADLAB audio description guidelines*. Trieste: EUT. Abgerufen am 23.11.2022, http://www.adlab-project.eu/Docs/adlab%20book/#language-ad

Taylor, Christopher / Perego, Elisa (2021): „New approaches to accessibility and audio description in museum environments". In: Braun, Sabine / Starr, Kim [Hrsg.]: *Innovation in audio description research*. London: Routledge. S. 33–54.

Vercauteren, Gert (2007): „Towards a European guideline for audio description". In: Díaz Cintas, Jorge / Orero, Pilar / Remael, Aline [Hrsg.]: *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. Amsterdam: Rodopi. S. 139–149.

Video to Voice (o. J.): *Meet Frazier: The World's #1 Audio Description Software*. Abgerufen am 19.11.2022, https://www.videotovoice.com/

Tabea De Wille

Videospielübersetzung

Durch die stetig wachsenden internationalen Marktanteile für Videospiele der letzten Jahre (Clement 2021) ist die Übersetzung von Videospielen, die eng mit der Lokalisierung verbunden ist, zu einem festen Bestandteil der Spieleentwicklung geworden. Hier ist der Begriff „Lokalisierung" als die Übertragung von Software und digitalen Inhalten für internationale Märkte zu verstehen. Diese beinhaltet eine technische, visuelle, kulturelle und sprachliche Anpassung mit dem Zweck, das Spiel für das Zielpublikum zugänglich und attraktiv zu machen. Die sprachliche Anpassung umfasst die Übersetzung von Text-, Audio- und Bildmaterial und ist der Schwerpunkt dieses Artikels. Die Entscheidung, ob ein Spiel lokalisiert werden soll, wird vornehmlich im Hinblick auf kommerzielle Interessen wie Gewinnoptimierung, allgemeine Marktstrategie und in einigen Fällen auch rechtliche Erwägungen getroffen. Die Wahrung kommerzieller Interessen zieht sich daher durch alle Prozesse und Themenbereiche der Videospielübersetzung, anschließende Überlegungen sind vor diesem Hintergrund zu verstehen.

In der Videospielübersetzung kommen praktisch alle Übersetzungsformen vor. Spezifika der Videospielübersetzung und daraus resultierende Anforderungen an die Übersetzung sind in folgende drei Hauptthemenbereiche gegliedert. Im ersten Teil werden Faktoren, die sich aus den Eigenschaften von Spielen ergeben, erläutert. Darauf folgen im zweiten Teil Faktoren, die sich aus dem Prozess der Entwicklung, Anpassung und Verbreitung von Spielen ergeben, und schließlich im dritten Teil Faktoren, die sich aus der Interaktion zwischen Spielen und ihrem Publikum sowie der Rezeption ergeben.

1 Eigenschaften von Videospielen

Zusätzlich zu Themen, die auf die Übersetzung allgemein zutreffen, bringt die Videospielübersetzung eine Reihe an Herausforderungen mit sich, die sich aus den speziellen Eigenschaften von Videospielen ergeben. Je nach Genre des Spiels (z. B. Rollenspiel, Ego-Shooter, Simulation) müssen eine Reihe an Konventionen berücksichtigt werden. Konventionen und explizite Anforderungen entstehen auch je nach Plattform (PC, Handheld, Mobiltelefone, Konsole oder Arcade), auf der das Spiel gespielt wird. Bei Spielen, die für tragbare Spielkonsolen oder auch Mobiltelefone entwickelt werden, ergeben sich aus den vergleichsweise kleinen Bildschirmen häufig Platzlimitierungen in der Benutzeroberfläche, die teilweise die Wortwahl stark beeinflussen. Ähnliche Probleme können auch auf anderen Plattformen auftreten, sind jedoch bei Handheld-Spielen besonders ausgeprägt. Zusätzlich unterliegt die Übersetzung der Benutzeroberfläche Konventionen, und speziell bei Konsolenspielen der obligatorischen Verwendung vorgegebener Terminologie in vielen Sprachen.

Videospiele sind multimedial (geschriebene und gesprochene Texte, UT etc.) und multitextuell (technische Kommunikation wie Hardware- und Softwareanforderungen oder technische Vermerke zu Veröffentlichungen, Benutzeroberfläche, literarische Texte, rechtliche Information wie Nutzungsbedingungen und Datenschutzhinweise etc.) und werden oft in Verbindung mit Paratexten wie Marketingtexten und technischen Spezifikationen veröffentlicht. Übersetzer in der Videospielindustrie müssen daher nicht nur mit einer großen Bandbreite an Textsorten vertraut sein, sondern auch mit den Spezifika der Übersetzung für die Synchronisation und UT.

Vor allem innerhalb der Spiele treten verschiedene übersetzungsrelevante Phänomene auf. Zum Beispiel können Dialoge, in denen der Spieler eine Aufgabe erhält, dialektale oder (pseudo-)historische Varianten annehmen. Je nach Spiel werden Anklänge an diese Varianten auch auf Inhalte außerhalb des Spieles übertragen, beispielsweise in Marketingtexten. Hieraus resultiert oft die Notwendigkeit, während des Übersetzungsvorgangs Terminologie und sprachliche Konventionen sowohl situationsbedingt als auch ganzheitlich zu recherchieren. So kann allein schon zum Beispiel das Waffensystem in großen Spielen hunderte von Gegenständen beinhalten, die sowohl an historische

Waffen angelehnt oder frei erfunden sein können, und deren Namensgebung auf Zweck und Verwendung hinweisen muss. Zusätzlich zur Recherche müssen Übersetzer daher in der Lage sein, solche Systeme zu analysieren, sowie Datenbanken zu erstellen, pflegen und abzufragen. Dies beinhaltet auch den Einsatz von technischen Lösungen, die im folgenden Abschnitt näher beleuchtet werden.

2 Prozesse in der Entwicklung, Anpassung und Verbreitung von Spielen

Aus dem Verhältnis zwischen dem Programmiercode, aus dem ein Spiel im Wesentlichen besteht, und dem eingebetteten Text sowie dem Lokalisierungsprozess an sich ergeben sich zusätzliche Herausforderungen für die Übersetzung.

Bei der sprachlichen Anpassung wird Text übersetzt, der in Software eingebettet ist. Diese sogenannten Zeichenketten können längere Textpassagen für Elemente wie Missions- oder Gegenstandsbeschreibungen oder sehr kurze Sätze und einzelne Wörter sein, die beispielsweise in der graphischen Benutzeroberfläche verwendet werden. Zeichenketten können auch aus Satzfragmenten bestehen, die als Fragmente in die Software geladen werden und dort mit anderen Fragmenten kombiniert werden. Einzelne Wörter, Satzfragmente und Sätze werden somit häufig in verschiedenen Kontexten wiederverwendet und der Kontext ist oft auch nicht dem jeweiligen Textfragment zu entnehmen.

Eine zusätzliche Herausforderung stellen Spiele dar, in denen der endgültige Kontext selbst den Entwicklern nicht vollständig bekannt ist. Ein Beispiel hierfür sind Spiele, in denen Elemente durch prozedurale Synthese in Echtzeit erstellt werden. Bekannte Beispiele hierfür sind Minecraft (Mojang Studios) oder auch No Man's Sky (Hello Games). Allerdings gibt es zunehmend Beispiele für Spiele, in denen auch die Spielhandlung, die Eigenschaften von Personen im Spiel und der Kontext für die Handlung prozedural generiert werden (z. B. Darkest Dungeon / Red Hook Studio; Wildermyth / Worldwalker Games). Ein weiteres Beispiel sind Spiele aus dem Bereich der erweiterten Realität, in denen virtuelle Realität die Realität überlagert und somit auch potenziell durch

Veränderungen in der Realität beeinflusst wird (z. B. Pokémon Go/Niantic; Angry Birds AR: Isle of Pigs/Rovio Entertainment Corporation). Sowohl für erweiterte Realität als auch für Spiele, die relevante Spielelemente prozedural erstellen, besteht ein großer Forschungsbedarf hinsichtlich Herausforderungen und Lösungsansätzen für die Übersetzung.

Unabhängig von der Kontextfrage werden die erwähnten Textfragmente meistens nicht direkt im Quellcode übersetzt, sondern exportiert und in computergestützte Übersetzungssysteme eingelesen, dort übersetzt und danach wieder in den Quellcode importiert. Diese Systeme spalten längere Textpassagen in kleinere Segmente auf und speichern die jeweiligen Segmente mit ihrer Übersetzung in einem Übersetzungsspeicher, auf den bei Folgeübersetzungen wieder zugegriffen wird. Der durch dieses Verfahren immer weiter wachsende Übersetzungsspeicher ermöglicht somit Zeit- und Kostenersparnisse, da Übersetzungen zunehmend lediglich angepasst oder ohne weitere Änderungen übernommen werden.

Um diese Ersparnisse zu realisieren, besteht jedoch gegenüber Übersetzern oft die Erwartungshaltung, dass sie die Übersetzungen nur so weit absolut notwendig anpassen, auch vor dem Hintergrund, dass eventuelle Änderungen weitere Kosten, zum Beispiel in der Qualitätssicherung, nach sich ziehen. Darüber hinaus sind an der Lokalisierung häufig mehrere Übersetzer beteiligt, die je nach Stadium der Entwicklung und Anpassung entweder parallel oder nacheinander arbeiten. Resultierend daraus sind individuelle Übersetzer oft stark in ihrer Entscheidungsfreiheit eingeschränkt. Anstatt Texte im Gesamten zu übersetzen, steuern individuelle Übersetzer im Extremfall dem Anpassungsprozess nur noch kontextfreie Sprachfragmente bei. Der Beitrag des individuellen Übersetzers wird in einem solchen Szenario zunehmend als austauschbar wahrgenommen.

Neben diesem Extrem gibt es jedoch auch zahlreiche Fallstudien, in denen Lokalisierungsteams (selten einzelne Übersetzer) zu einem hohen Grad kreativ und ganzheitlich arbeiten konnten, besonders wenn ein Spiel für die erste Veröffentlichung lokalisiert wird. Darüber hinaus gibt es einzelne Beispiele, bei denen Übersetzer oder Übersetzungsteams eng mit Entwicklungsteams zusammenarbeiten. Mangiron (2021) führt Fälle von Mitschöpfung auf, bei

denen diese enge Zusammenarbeit aufgrund von Übersetzungsentscheidungen auch zu Änderungen in der ursprünglichen Version des Spiels führten.

Insgesamt gibt es für diesen Ansatz derzeit nur wenige belegte Fallstudien und er ist anekdotisch häufig auf relativ günstig umsetzbare Bereiche wie Events und Sonderaktionen beschränkt. Eine kollaborative Mitgestaltung von Spielen würde an Übersetzer die Anforderung stellen, dass sie zumindest über Grundkenntnisse zu Themen wie Spieldesign, Entwicklungsprinzipien und technische Aspekte der Spieleentwicklung, ein Verständnis des Zielmarktes sowie die für die kollaborative Entwicklung notwendigen kommunikativen und sozialen Kompetenzen verfügen.

3 Spielpublikum und Rezeption

3.1 Einbindung der Fangemeinschaft

Ein besonderes Merkmal von Spielen ist die oft leidenschaftliche Fangemeinschaft, deren Involvierung sich in unterschiedlichem Maße auf die Lokalisierung einzelner Spiele auswirkt. Dies bietet die Möglichkeit, die Lokalisierungsstrategie an die Erwartungen der Endbenutzer anzupassen, stellt jedoch auch Übersetzer und Publisher im kommerziellen Kontext vor eine Reihe von Herausforderungen.

Spielergemeinschaften sind in unterschiedlichem Maße an der Übersetzung von Spielen beteiligt. In manchen Fällen übernehmen Fans eigenständig die vollständige Lokalisierung eines Spiels, einschließlich Adaption, Verbreitung der lokalisierten Version und Koordinierung des gesamten Prozesses. (Muñoz Sánchez 2009, Al-Batineh / Alawneh 2021a, O'Hagan 2015) Unter den zahlreichen Motivationsfaktoren für solche Projekte finden sich beispielsweise fehlende oder mangelnde Akzeptanz einer offiziellen Übersetzung sowie der Versuch, offizielle Zensur oder Selbstzensur seitens des Publishers zu umgehen (Muñoz Sánchez 2009, O'Hagan 2017, Mangiron 2018). Fanübersetzer haben eine große Bandbreite an Vorerfahrung mit Übersetzungen und in ihren Reihen finden sich teilweise auch professionelle Übersetzer.

In manchen Fällen ersuchen Publisher die Unterstützung der Spielergemeinschaft im Lokalisierungsprozess durch das sogenannte Crowdsourcing, mit oder ohne Einbeziehung professioneller Übersetzer (O'Hagan 2015, Sarıgül / Ross 2020).

Überdies erstellen Fangemeinschaften oft große Mengen an Paratexten wie Tutorials und Wissensdatenbanken, die beispielsweise die Diskussion von Handlungssträngen und Spielmechaniken beinhalten. Diese Texte bieten besonders in komplexen Spielen wie zum Beispiel Online-Rollenspielen eine wichtige Hilfestellung für neue und etablierte Spieler und werden häufig auch in Sprachen, für die keine Lokalisierung des Spiels an sich existiert, erstellt und gepflegt.

Diese stark involvierten Spielergemeinschaften bieten eine Reihe an Herausforderungen und Möglichkeiten für Übersetzer und Publisher. Beispielsweise besteht gegenüber Übersetzern in der Spielelokalisierung von Seiten der Spielergemeinschaften und Publishern die Erwartungshaltung, dass sie selbst „Gamer" sind, also ein persönliches Interesse an Videospielen und auch Spielerfahrung gesammelt haben. Dies wird bei der Übersetzung von Spieletexten ohne Zugriff auf das Spiel selbst oder ohne detaillierte Kontextinformationen als vorteilhaft erachtet (Mangiron 2018) und soll auch dabei helfen, den Übersetzungsstil an die Erwartungen der Spieler anzupassen. Teilweise wird Spielerfahrung auch höher bewertet als Übersetzungserfahrung und -qualifikation. So ist es nicht ungewöhnlich, dass Spieler ohne formelle Qualifikationen als Übersetzer eingestellt werden (Muñoz Sánchez 2009). Besonders wichtig für die Übersetzungswissenschaft ist jedoch der Tatbestand, dass Kritik an offiziellen Übersetzungen teilweise auf Entscheidungen basiert, die von Fanübersetzern getroffen wurden (Muñoz Sánchez 2009).

Aus den genannten Szenarien ergibt sich zusätzlich die Frage, inwieweit Übersetzungsentscheidungen, die von Fangemeinschaften getroffen wurden, in offiziellen Übersetzungen berücksichtigt werden sollten. Die Einbindung der Übersetzungsentscheidungen würde wahrscheinlich die Akzeptanz der offiziellen Übersetzungen zumindest von dem Teil der Fangemeinschaft erhöhen, der bereits diese Version akzeptiert hat. Kongruenz zwischen der Fanübersetzung und der offiziellen Version dient auch dazu, Missverständnisse zu vermeiden, und ermöglicht die weitere effiziente Nutzung der von Spielern erstellten Paratexte.

Allerdings bringt diese Anpassung auch eine Reihe von Problemen mit sich. Dazu gehören möglicherweise uneinheitliche Ansätze innerhalb von Fanprojekten oder über eine Reihe verschiedener Fanprojekte hinweg sowie potenziell mangelnde Akzeptanz von Fanübersetzungen unter Spielern außerhalb des Übersetzungsteams. Insbesondere gilt es auch, Übersetzungsentscheidungen von Fanübersetzungen nachvollziehen zu können. Dies erfordert beispielsweise eine systematische und auch zeitintensive Analyse von Diskussionsforen. Zudem entsprechen Stil und Ausdrucksweise nicht unbedingt den Erwartungen von Publishern, die die Spielergemeinschaft als Ganzes, jenseits der eher kleinen Übersetzungsgemeinschaft berücksichtigen müssen.

3.2 Qualitätsdefinitionen und Rezeption

Diese Überlegungen stehen in direktem Zusammenhang mit Aspekten der Qualität und Rezeption von Videospielübersetzungen. Eine wichtige Frage, die in der Literatur häufig thematisiert wird, ist die, ob Videospiele verfremdend (unter Belassung kultureller Bezüge) oder einbürgernd (mit Anpassung kultureller Bezüge an das Lokale) übersetzt werden sollen.

Mangiron (2018: 130) stellt fest, dass „the main objective of game localisation is to provide target players with a similar PX [player experience], and that is the reason why games tend to be heavily adapted“. Während dieses Ziel für die Lokalisierung von Spielen in weiten Teilen der akademischen Literatur übernommen wurde, ist unklar, inwieweit es sich auch in den Veröffentlichungsstrategien innerhalb der Videospielbranche widerspiegelt.

Fernández Costales (2016) argumentiert, dass eine Einbürgerungsstrategie angesichts von Konsummustern in anderen Medien möglicherweise nicht die beste Strategie ist. Dies leitet er von einer Tendenz von spanischen Konsumenten ab, Filme in Originalversion (mit UT) anzusehen, und findet ähnliche Präferenzen auch in seiner Studie zu Videospielern. Kudła (2021) sowie Ellefsen und Bernal-Merino (2018) berichteten bei ihren Studienteilnehmern ebenfalls von einer Präferenz für die Verfremdung gegenüber der Einbürgerung. Andere Untersuchungen zu Spielerpräferenzen ergaben, dass die Befragten eine Teil-Lokalisierung oder gar keine Lokalisierung bevorzugen (beispielsweise Afzali / Zahiri 2022, Khoshsaligheh / Ameri 2020, Ellefsen / Bernal-Merino

2018, Al-Batineh / Alawneh 2021b und Kudła 2021). Sofern die Gründe in diesen Studien beleuchtet werden, sind diese teilweise in einer Ablehnung der offiziellen Lokalisierung zu finden, was sich auch in dem bereits erwähnten Motivationsfaktor für Fanübersetzungen widerspiegelt.

Während diese Ergebnisse Hinweise darauf geben, dass zumindest manche Spieler eine Version von Spielen bevorzugt, die so nahe wie möglich an das Original herankommt, müssen neben der relativ geringen Anzahl an Teilnehmern in vielen dieser Studien weitere potenzielle Einschränkungen berücksichtigt werden. Hier gilt es, eine potenzielle Selektionsverzerrung zu bedenken, wie in der Auswahl von Teilnehmern mit Hochschulbildung und somit möglicherweise überdurchschnittlichen Englischkenntnissen (Costales 2016). Allein schon die Bereitschaft, an einer Studie zur Videospielübersetzung teilzunehmen, kann darauf hindeuten, dass die Teilnehmer bereits ein relativ hohes Interesse an Videospielen haben, welches allenfalls ihre Präferenzen beeinflusst. Es gilt zu bedenken, dass in manchen Spielergemeinschaften die Ablehnung von Lokalisierung stark verbreitet ist und unter den sogenannten „hardcore“ Fans auch offen diskutiert und teilweise für die Teilnahme an Gruppenaktivitäten im Spiel zur Bedingung gemacht wird. Hier kann es von Nutzen sein, Reaktionen auf Spieler direkter zu messen, als dies nur durch Befragungen möglich ist, wie durch die Einbeziehung von Spielverhalten und biometrischer Information (O'Hagan 2016). Allerdings sind das Sammeln und die Analyse solcher Daten zeit- und somit kostenintensiv, was sich oft auf die Teilnehmerzahl für Studien auswirkt. Zudem ist unklar, ob eine körperliche Veränderung eines Studienteilnehmers immer auf Spaß an der Spielerfahrung zurückzuführen ist oder ob ihr auch beispielsweise eine Stressreaktion zugrunde liegen könnte.

Darüber hinaus spielt wahrscheinlich die Ausgangskultur des Spiels eine Rolle. Beispielsweise sind Anhänger von japanischer Kultur und Subkulturen oft stark an einem möglichst originalgetreuen Spielerlebnis mit minimal nötiger Anpassung interessiert. Hier wären Analysen von Übersetzungsentscheidungen in Fanprojekten von Interesse. Mangiron (2018) beobachtet eine Tendenz zu exotisierenden Fanübersetzungen bei japanischen Spielen, im Vergleich zu offiziellen Versionen. Ob diese Tendenz allgemein besteht, bedarf weiterer Forschung.

4 Forschungsdesiderate und künftige Entwicklungen

Aus den erörterten Themen ergeben sich eine Reihe an Forschungsfragen. Bereits erwähnt wurde der Bedarf, Herausforderungen und Lösungsansätze für die Übersetzung von relevanten prozedural erstellten Spielelementen und erweiterte Realität näher zu beleuchten (Abschnitt 2).

In Abschnitt 3.1. wurde das Verhältnis zwischen professionellen Übersetzern und Fangemeinschaften bzw. Fanübersetzern erörtert. Hier gilt es eine Reihe von Themen zu beleuchten, wie das Verhältnis zwischen Übersetzungsentscheidungen von Fanübersetzern und offiziellen Übersetzern. Es wäre außerdem wichtig, zu dokumentieren, wie professionelle Übersetzer Spannungen zwischen ihren eigenen Entscheidungen und denen der Fangemeinschaft auflösen. Daraus könnten Anleitungen für die Praxis und für Übersetzungsstudiengänge entwickelt werden, die professionellen Übersetzern Herangehensweisen für die Recherche, Zusammenarbeit mit Fangemeinschaften und Entscheidungsfindung an die Hand geben. Von Interesse wäre es außerdem, Arbeitsweisen von ehemaligen Fanübersetzern, die angestellt wurden, um an offiziellen Übersetzungen zu arbeiten, mit denen von professionellen Übersetzern zu vergleichen. Insbesondere individuelle Herangehensweisen an die Übersetzung, Qualitätsunterschiede bzw. Unterschiede in Qualitätsanforderungen, die sich aus der Erwartungshaltung verschiedener Fangemeinschaften ergeben, sowie die Rezeption von Übersetzungen wären zu untersuchen. Es wäre auch von besonderem Interesse zu beobachten, ob Informationen zum professionellen Hintergrund die Rezeption beeinflussen oder ob eventuelle Unterschiede in der Rezeption tatsächlich auf Unterschiede in der Übersetzung zurückzuführen sind.

Insgesamt gibt es auch im Bereich der Rezeptionsstudien von Spielen (Abschnitt 3.2) weiteren Forschungsbedarf, wie auch Mangiron (2018) feststellt. Neben den erwähnten Spielerpräferenzen gilt es zu untersuchen, ob lokalisierte Spiele eine ähnliche Spielerfahrung bieten wie Originalversionen, und welche Faktoren dies begünstigen. Qualität bei der Lokalisierung von Spielen muss die kommerziellen Ziele der Entwickler und Publisher berücksichtigen. Daher liegt ihr oft eine pragmatische Entscheidung zugrunde und es gilt abzuwägen, ob das Spiel spielbar ist, Spaß macht und ob eventuelle Probleme auffallen

(Bernal-Merino 2020). Es besteht Bedarf für eine allgemeine Definition von Qualität in der Videospielübersetzung, die eine Anpassungsstrategie beinhaltet und den Präferenzen der Zielgruppe und den Gegebenheiten des jeweiligen Spieles gerecht wird.

Während in den letzten Jahren eine Reihe kleinerer Analysen zu Spiellokalisierungsstrategien veröffentlicht wurden, deren Diskussion den Rahmen dieses Artikels sprengen würde, wäre eine Erweiterung und systematische Übersichtsarbeit wünschenswert. Zusätzlich wäre es hilfreich, Forschungsmethoden, wie beispielsweise in Abschnitt 3.2. aufgeführt, für die Videospielübersetzung zu evaluieren und gegebenenfalls anzupassen oder zu erweitern.

Verwandte Themen

- ▸ Prozessorientierte Methoden, S. 287–303.
- ▸ Sozialwissenschaftliche Forschungsmethoden, S. 305–315.
- ▸ Normen und Qualität in der AVT, S. 345–359.

Weiterführende Literatur

Mangiron, Carme (2021): „Found in Translation: Evolving Approaches for the Localization of Japanese Video Games“. In: *Arts* 10/1. S. 1–18. [DOI: https://doi.org/10.3390/arts10010009]. | Diskutiert Lokalisierungsstrategien und Spielerpräferenzen mit Fokus auf den japanischen Markt, ist aber auch für andere Kulturkreise relevant.

Mangiron, Carme (2018): „Game on! Burning issues in game localisation“. In: *Journal of Audiovisual Translation.* 1/1. S. 122–138. [DOI: https://doi.org/10.47476/jat.v1i1.48]. | Kompakte Besprechung von Forschungsthemen in der Videospielübersetzung, inklusive Themen, die für den vorliegenden Artikel nicht berücksichtigt wurden.

O'Hagan, Minako / Mangiron, Carme (2013): *Game Localization – Translating for the global entertainment industry*. Amsterdam: Benjamins. | Standardwerk zum Thema Videospiellokalisierung.

Sanz López, Yvonne (2013): *Videospiele übersetzen – Probleme und Optimierung*. Berlin: Frank & Timme. | Bietet eine hilfreiche Übersicht der Eigenschaften von Videospielen und daraus resultierende Überlegungen für die Übersetzung

Literaturverzeichnis

Afzali, Katayoon / Zahiri, Mahboobeh (2022): „A netnographic exploration of Iranian videogame players translation needs: the case of in-game texts". In: *The Translator* 28/1. S. 74–94. [DOI: https://doi.org/10.1080/13556509.2021.1880536].

Al-Batineh, Mohammed / Alawneh, Razan (2021a): „Translation hacking in Arabic video game localization". In: *Translation Spaces* 10/2. S. 202–230. [DOI: https://doi.org/10.1075/ts.20051.alb].

Al-Batineh, Mohammed / Alawneh, Razan (2021b): „Current trends in localizing Video games into Arabic: localization levels and gamers' preferences". In: *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice* 30/2. S. 232–234. [DOI: https://doi.org/10.1080/0907676X.2021.1926520].

Bernal-Merino, Miguel A. (2020): „Key Concepts in Game Localisation Quality". In: Bogucki, Łukasz / Deckert, Mikołaj [Hrsg.]: *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*. Cham: Palgrave Macmillan. S. 297–314.

Clement, Jessica (2021). *Video gaming market size worldwide 2020–2025*. Abgerufen am 04.05.2022, https://www.statista.com/statistics/292056/video-game-market-value-worldwide

Ellefsen, Ugo / Bernal-Merino, Miguel A. (2018): „Harnessing the Roar of the Crowd. A Quantitative Study of Language Preferences in Video Games of French Players of the Northern Hemisphere". In: *The Journal of Internationalization and Localization* 5/1. S. 101–137. [DOI: https://doi.org/10.1075/jial.00009.ell].

Fernández Costales, Alberto (2016): „Analyzing Players' Perception on the Translation of Video Games". In: Esser, Andrea / Bernal-Merino, Miguel A. / Smith, Ian R. [Hrsg.]: *Media across Borders: Localizing TV, Film, and Video Games*. Abingdon: Routledge. S. 320–352.

Khoshsaligheh, Masood / Ameri, Saeed (2020): „Video game localisation in Iran: a survey of users' profile, gaming habits and preferences". In: *The Translator* 26/2. S. 190–208. [DOI: https://doi.org/10.1080/13556509.2020.1724046].

Kudła, Dominik (2021): „The views of dedicated Polish gamers on the localization of video games into Polish – Online Survey results". In: *Kwartalnik Neofilologiczny* 68/4. S. 530–549. [DOI: https://doi.org/10.24425/kn.2021.139558].

Mangiron, Carme (2021): „Found in Translation: Evolving Approaches for the Localization of Japanese Video Games". In: *Arts* 10/1. S. 1–18. [DOI: https://doi.org/10.3390/arts10010009].

Mangiron, Carme (2018): „Game on! Burning issues in game localisation". In: *Journal of Audiovisual Translation.* 1/1. S. 122–138. [DOI: https://doi.org/10.47476/jat.v1i1.48].

Muñoz Sánchez, Pablo (2009): „Video Game Localisation for Fans by Fans." In: *The Journal of Internationalization and Localization* 1. S. 168–185. [DOI: https://doi.org/10.1075/jial.1.07mun].

O'Hagan, Minako (2017): „Seeking delocalization. Fan community and game localization in the age of user empowerment". In: *The Journal of Internationalization and Localization* 4/2. S. 183–202. [DOI: https://doi.org/10.1075/jial.00004.oha].

O'Hagan, Minako (2016): „Game Localisation as Emotion Engineering: Methodological Exploration". In: O'Hagan, Minako / Zhang, Qi [Hrsg.]: *Conflict and Communication: A Changing Asia in a Globalising World.* New York: Nova. S. 81–102.

O'Hagan, Minako (2015): „Evolution of User-generated Translation". In: *The Journal of Internationalization and Localization* 6/4. S. 94–121. [DOI: https://doi.org/10.1075/jial.1.04hag].

Sanz López, Yvonne (2013): *Videospiele übersetzen – Probleme und Optimierung.* Berlin: Frank & Timme.

Sarigül, Semih / Ross, Jonathan M. (2020): „Volunteer vs. Professional Community Translation in Video Game Localization: The Case of the Steam Translation Server in Turkish". In: *transLogos* 3/2 S. 1–22. [DOI: https://doi.org/10.29228/transLogos.24].

Heike Elisabeth Jüngst

Filmdolmetschen

1 Definition

Beim Filmdolmetschen wird ein fertiger Film während der Aufführung live und simultan für das Publikum verdolmetscht. Der Dolmetscher ist somit gleichzeitig Teil des Publikums und Teil der Aufführung. Zur Verdolmetschung der Sprachspuren kommt eventuell eine Verdolmetschung von Text im Bild (Straßenschilder, Zeitungsausschnitte, Briefe, die nicht vorgelesen werden), also eine ähnliche Aufgabe wie beim Vom-Blatt-Dolmetschen. In manchen Fällen wird von interlingualen Untertiteln gedolmetscht, so dass es zu einer Sonderform des Relais-Dolmetschens kommt. Anders als bei anderen Dolmetschaufträgen wird ein künstlerischer Text gedolmetscht.

Die Terminologie ist in wissenschaftlichen Publikationen uneinheitlich. „Filmdolmetschen" bzw. „film interpreting" findet sich inzwischen häufig. Snelling spricht von „simultaneous translation of films", weil er davon ausgeht, dass der Filmdolmetscher schriftliches Vorbereitungsmaterial wie eine Dialogliste zur Verfügung hat und nicht live vom Filmton dolmetschen muss (Snelling 1990: 14). In einem späteren Beitrag verwendet er „first-sight simultaneous interpretation of films" und weist darauf hin, der Filmdolmetscher habe selten die Gelegenheit, sich mit schriftlichem Material oder mit dem Film vorzubereiten (Snelling 1996: 333). Razlogova (2015: 67–80) führt eine Reihe von Termini an, darunter „simultaneous film translation", „simultaneous film interpretation", die an der Raumsituation orientierten Termini „live earphone translation", „loudspeaker translation" und „auditorium voiceover translation", aber auch „commentary", „live commentary", „voiceover commentary" und „auditorium commentary".

Das Filmdolmetschen wird unterschieden vom allgemeinen Mediendolmetschen, das z. B. Verdolmetschungen von Live-Interviews für das Fernse-

hen beinhaltet (Pöchhacker 2018). Pöchhacker erwähnt zudem das von neuen Techniken ermöglichte „live interlingual subtitling", bei dem die Verdolmetschung durch ein Spracherkennungsprogramm in Untertitel verwandelt wird (2018: 257). Darüber hinaus gibt es auch Filmverdolmetschungen in Gebärdensprache, diese werden aber meist nicht im Zusammenhang mit gesprochenen Verdolmetschungen untersucht, sondern im Zusammenhang mit anderen Fragestellungen aus dem Bereich Barrierefreiheit.

2 Probleme und Herausforderungen

Viele Beiträge zum Filmdolmetschen befassen sich mit der Dolmetschsituation und mit dem Vorbereitungsmaterial. Zur Situation gehören die Räumlichkeiten. Filmdolmetscher sitzen entweder beim Publikum im Raum, im Vorführraum oder in Dolmetschkabinen. In den beiden letzten Fällen kann die Verdolmetschung entweder über Lautsprecher an das gesamte Publikum vermittelt werden oder über Kopfhörer an einzelne Zuhörer. Johnson beschreibt eine Situation, in der unterschiedliche Delegationen ihre Verdolmetschungen eines Films von Andrei Tarkowski in verschiedenen Sprachen in einem Raum erhielten (zit. in Razlogova 2015: 82).

Als Vorbereitungsmaterialien sind schriftliche Texte ebenso wie fertige Filme möglich, wobei Letzteres extrem selten ist. Teils hat dies Urheberrechtsgründe, teils liegt es daran, dass Filme für Festivals manchmal erst im letzten Moment fertiggestellt werden. An schriftlichem Material bekommen die Dolmetscher im Normalfall kein vollständiges Drehbuch mit Regieanweisungen, sondern eine Dialogliste (continuity) oder eine Untertitelliste. In Untertitellisten sind grundsätzlich Timecodes enthalten, in Dialoglisten meist nicht. Fehlende Timecodes machen eine Zeitplanung mit Pausen und neuen Einsätzen beim Dolmetschen unmöglich. Auch die Rollennamen fehlen meist. Snelling hält noch 1990 solches Vorbereitungsmaterial für unabdingbar, ändert aber in der Folgepublikation (1996) seine Meinung. Bei Festivals ist es möglich, dass der Film umgeschnitten wird, nachdem der Dolmetscher die Dialogliste erhalten hat, so dass die Reihenfolge der Szenen bei der zu verdolmetschenden Aufführung sich vom Vorbereitungsmaterial unterscheidet. Razlogova weist

darauf hin, dass in der Sowjetunion das versprochene Hilfsmaterial meist nicht geliefert wurde und dass die Dolmetscher den Film zum ersten Mal sahen, als sie ihn verdolmetschen mussten (2015: 75–76). Auf kleineren Festivals passiert das auch heute und ist unabhängig vom Land.

Filme können parallel zur Verdolmetschung mit Untertiteln gezeigt werden, was Einfluss auf den Dolmetschvorgang hat. Möglich sind intralinguale Untertitel oder interlinguale Untertitel, die nicht in der Zielsprache des Publikums und somit der Verdolmetschung verfasst sind. Intralinguale Untertitel sind für Dolmetscher eine Hilfe bei schwer verständlichen Textstellen im Film. Sie sind im Vergleich zum Filmtext gekürzt und werden eher als Stütze benutzt denn als Ausgangstext für die Verdolmetschung. Trotzdem kann man Letzteres nicht ausschließen, wenn der Dolmetscher mit dem Akzent oder der unsauberen Aussprache eines Schauspielers nicht zurechtkommt.

Snelling (1990: 15) und Jüngst (2011: 182) weisen darauf hin, dass es für den Dolmetscher anstrengend und verwirrend ist, wenn Film und Untertitel in zwei unterschiedlichen Sprachen stehen, die er beide versteht. Snelling bezeichnet diese Situation an anderer Stelle jedoch als stimulierend (1990: 14). Leider existieren bisher keine Untersuchungen zu diesem Phänomen.

Eine Frage, die sich beim Filmdolmetschen im Unterschied zum Konferenzdolmetschen stellt, ist die nach einer emotionalen oder künstlerischen Ausgestaltung der Verdolmetschung. Wo der Dolmetscher kein Vorbereitungsmaterial hat und einen ihm unbekannten Film dolmetschen muss, ist das nicht möglich. Snelling empfiehlt generell Zurückhaltung (1990: 14, 1997: 334). Jüngst macht diese Entscheidung teilweise an Genres fest und empfiehlt ein emotionales Mitgehen bei Komödien und Trickfilmen (2011: 186). Russo (1997) orientiert sich an den unterschiedlichen Zielgruppen auf Filmfestivals: dem allgemeinen Publikum, der Jury und der Presse. Für ein allgemeines Publikum hält sie ein emotionales Mitgehen des Dolmetschers für angemessen, für Juryaufführungen fordert sie Zurückhaltung und für Presseaufführungen für Kritiker und Journalisten eine Art Kenner-Verdolmetschung, bei der z. B. Querverweise auf andere Filme absolut korrekt sein müssen (1997: 191). Auch bei den Befragungen zur Dolmetschqualität (Russo 2005), die Studierende auf Filmfestivals durchgeführt haben, spielt das Thema der emotionalen Involviertheit eine Rolle. Bei der Auswertung der Befragungen zeigt sich das

Publikum bei der Frage, ob die Verdolmetschung emotional sein soll oder nicht, uneinig. Ein Grund hierfür könnte laut Russo (2005: 14) sein, dass die Stichprobe nicht aussagekräftig war.

Razlogova (2015: 67) sieht das Filmdolmetschen von einer soziologischen Warte als unperfekte Lösung, die z. B. durch Geldmangel, verspätet eingereichte Filme oder zensierte Filme gewählt wird. Sie bezieht sich vor allem auf die Sowjetunion; das Filmdolmetschen war und ist aber auch im Westen eine übliche Festivalpraxis. Hier könnte sich die Wahrnehmung ändern, denn im Zeitalter der kostenlosen automatischen Untertitelung ist das Filmdolmetschen nicht mehr die preiswerteste Variante.

Fast alle Autoren erwähnen das Problem, dass es unverständliche Stellen im Film geben kann oder dass ein Film von einem bereits übersetzten Skript gedolmetscht werden muss und Seiten fehlen. Improvisation gehört zum Handwerk; Razlogova zitiert Beispiele, bei denen Filmdolmetscher nur einen Teil des Films als übersetztes Skript hatten und dann einfach weiter „dolmetschten“ (Razlogova 2015: 66, 79), womit wieder der Bereich der Anekdote erreicht wäre.

3 Forschungsstand und Ausblick

Snelling (1990, 1996) und Jüngst (2011) gehen in ihren Beiträgen von eigenen Praxiserfahrungen aus, die systematisiert werden. Vorbereitungsmaterial und Dolmetschsituation sind daher die Hauptpunkte, die hier behandelt werden. Snelling (1996) geht zusätzlich in besonderem Maße auf das Filmbild als Einfluss auf das Filmdolmetschen ein, Jüngst (2011: 178) auf die Unterschiede zwischen Filmdolmetschen, Einsprechen und Voice-over. Razlogova (2015) nimmt Erfahrungen ihrer Mutter als Filmdolmetscherin in der Sowjetunion als Ausgangspunkt für eine Analyse, die interkulturell geprägt ist und besonders die damaligen politischen Verhältnisse und die damit einhergehende Rolle der Filmdolmetscher betont. Ihr Beitrag geht weit über das Thema hinaus und befasst sich auch mit der Rolle, die die Filmfestivals in der Sowjetunion als Kontaktforen zwischen dem Westen und der Dritten Welt spielten und mit der Rolle des KGB. Im Gegensatz zu den anderen Autoren greift Razlogova

auch auf Literatur zurück, die sich teils an Filmschaffende, teils an das Filmpublikum richtet (z. B. die Zeitschrift *Variety*). Russo (2005) stellt Umfragen zur Publikumswahrnehmung von Filmdolmetschern mit Auswertung vor, wobei es sich teilweise um Studierendenarbeiten handelt. Auch Simonetto (2000) wertet eine Umfrage aus. Einen anderen Ansatz haben Adams und Cruz García (2009), die sich mit Filmdolmetschübungen als didaktischem Mittel in Lehrveranstaltungen zur AV-Übersetzung befassen.

Die flüchtige Natur des Filmdolmetschens macht Forschung schwierig. Aufzeichnungen auf Festivals sind im Normalfall aus Urheberrechtsgründen nicht erlaubt, so dass man auf eine Laborsituation zurückgreifen müsste. Ergebnisse aus solchen Untersuchungen können nie 1:1 auf die tatsächliche Dolmetschsituation auf Festivals übertragen werden, würden aber zumindest einen Einblick in die Problematik erlauben. Es wäre z. B. interessant, zwei aufeinanderfolgende Verdolmetschungen eines Films durch ein und denselben Dolmetscher zu vergleichen (Jüngst 2011: 183, Snelling 1996: 336). Auch die Frage, wie Dolmetscher unterschiedliche Arten der Untertitelung nutzen (oder ob die Untertitelung die Verdolmetschung beeinflusst, ohne dass sich die Dolmetscher dessen bewusst sind), wäre eine Untersuchung wert.

Verwandte Themen

- ► Untertitelung, S. 107–122.
- ► Voice-over-Übersetzung, S. 141–148.

Weiterführende Literatur

Jüngst, Heike E. (2011): „Filmdolmetschen: Der Filmdolmetscher und seine Rollen“. In: *trans-kom* 4/2. S. 176–190. Abgerufen am 14.08.2023, http://www.trans-kom.eu/bd04nr02/trans-kom_04_02_04_Juengst_Filmdolmetschen.20111205.pdf | Abgrenzung des Filmdolmetschens gegen andere Verfahren und Darstellung der Arbeitsweise.

Russo, Mariachiara (1997): „Film Interpreting: Challenges and Constraints of a Semiotic Practice". In: Gambier, Yves / Gile, Daniel / Taylor, Christopher [Hrsg.]: *Conference Interpreting. Current Trends in Research. Proceedings of the International Conference on Interpreting: What do we know and how?* Amsterdam: Benjamins. S. 188–192. | Einteilung der Probleme beim Filmdolmetschen nach Filmgenres, unterschiedlichen Zuschauern und der Redundanz des Filmtexts.

Literaturverzeichnis

Adams, Heather / Cruz García, Laura (2009): „Simultaneous Interpreting as a Tool for the Development of Audiovisual Translators' Skills". In: *3rd International Conference Media for All. Quality Made to Measure. Programme & Abstracts*. Antwerp: Artesis/University of Antwerp. S. 34.

Jüngst, Heike E. (2011): „Filmdolmetschen: Der Filmdolmetscher und seine Rollen". In: *trans-kom* 4/2. S. 176–190. Abgerufen am 14.08.2023, http://www.trans-kom.eu/bd04nr02/trans-kom_04_02_04_Juengst_Filmdolmetschen.20111205.pdf

Pöchhacker, Franz (2018): „Media interpreting". In: Di Giovanni, Elena / Gambier, Yves [Hrsg.]: *Reception Studies and Audiovisual Translation*. Amsterdam: Benjamins. S. 253–276.

Razlogova, Elena (2015): „The Politics of Translation at Soviet Film Festivals during the Cold War". In: *SubStance* 44/2. S. 66–87. Abgerufen am 16.09.2023, http://www.jstor.org/stable/24540823

Russo, Mariachiara (2005): „Simultaneous film interpreting and users feedback". In: *Interpreting* 7/1. S. 1–26. [DOI: https://doi.org/10.1075/intp.7.1.02rus].

Russo, Mariachiara (2002): „L'interpretazione simultanea dei film: dalla preparazione all'improvvisazione". In: Scelfo, Maria G. [Hrsg.]: *Le questioni del tradurre*. Rom: Edizioni Associate Editrice Internazionale. S. 57–68.

Russo, Mariachiara (1997): „Film Interpreting: Challenges and Constraints of a Semiotic Practice". In: Gambier, Yves / Gile, Daniel / Taylor, Christopher [Hrsg.]: *Conference Interpreting. Current Trends in Research. Proceedings of the International Conference on Interpreting: What do we know and how?* Amsterdam: Benjamins. S. 188–192.

Simonetto, Francesca (2000): „Esperimenti di interpretazione simultanea di film". In: Taylor, Christopher / Soria, Giuliano [Hrsg.]: *Tradurre il cinema. Conference proceedings Trieste 29–30 November 1996.* Trieste: Dipartimento di scienze del linguaggio, dell'interpretazione e della traduzione. Università degli studi di Trieste. S. 333–338.

Snelling, David (1996): „The Simultaneous Interpretation of Films". In: Heiss, Christine / Bollettieri Bosinelli, Rosa M. [Hrsg.]: *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*. Bologna: Clueb. S. 333–338.

Snelling, David (1990): „Upon the Simultaneous Translation of Films". In: *The Interpreter's Newsletter* 3. S. 14–16.

Lucia Krämer

Remakes

1 Das Remake als industrielle, textuelle, kritische und juristische Kategorie

Prozesse des *remaking*, d. h. der Neubearbeitung von Texten, und Neufassungen bereits existierender Werke findet man in allen Medien. Die Bezeichnung solcher Neufassungen als ‚Remake' ist in der Regel aber Werken in den Medien Film und Fernsehen vorbehalten und wird für „new versions of old movies" (Leitch 2002: 37) oder Neuauflagen von Fernsehserien und -filmen verwendet.

Remakes sind eine industrielle Praxis, die der wirtschaftlichen Risikovermeidung dient durch die Wiederverwertung bereits erprobter, nicht selten auch nostalgisch besetzter Stoffe. Obwohl Remakes häufig durch ein innovatorisches Anliegen motiviert sind, hat das Remake deshalb in der Kritik einen schweren Stand; zumeist werden ihm, als derivativer Text, Originalität und somit künstlerischer Wert abgesprochen.

Obwohl es möglich ist, Remakes als eigenständige Filme zu erfahren und zu betrachten, sind sie Werke, die *per definitionem* durch ihre intertextuellen Beziehungen zu Vorgängertexten geprägt sind. Wie andere Adaptionsphänomene auch laden sie deshalb zumindest die wissenden Zuschauer:innen dazu ein, Remake und Vorgängertext(e) sowie deren jeweilige Entstehungskontexte auf ihre Gemeinsamkeiten und Unterschiede hin zu vergleichen. Die verschiedenen Textversionen stehen in einem potentiell dialogischen Verhältnis.

Die Klassifizierung eines Films als Remake erfolgt i. d. R. seitens der Produktion oder des Verleihs. Im Fall sogenannter ‚inoffizieller' Remakes, die weder textuell noch paratextuell als Remakes markiert sind und für die in der Regel keine Remake-Rechte eingeholt wurden, erfolgt die Einstufung als Remake aber durch das Publikum oder Kritiker:innen, wenn diese von sich aus Bezüge zu einem oder mehreren früheren Filmen ausmachen. Remakes

werden also entweder als solche gekennzeichnet oder erkannt. Die durch inoffizielle Remakes aufgeworfenen Copyright-Fragen illustrieren dabei, dass Remakes letztlich auch als ein juristisches Phänomen betrachtet werden müssen (Heinze / Krämer 2015: 7–11, vgl. Verevis 2006).

2 Das Remake im Kampf der Texte

Auslöser für Remakes sind und waren häufig technische Neuentwicklungen in der Filmindustrie (z. B. Tonfilm, Farbfilm, Digitalisierung/*Computer Generated Imagery*), die nicht nur zu neuen Darstellungsmöglichkeiten, sondern auch zu veränderten Publikumserwartungen führten, denen durch ein Remake Rechnung getragen werden konnte (vgl. z. B. Rosewarne 2020: 4). Beispiele wie *Ben Hur* (fünf Filme) oder *A Star is Born* (vier Filme) illustrieren dabei, wie Remakes zum Überleben von Geschichten über viele Jahrzehnte hinweg beitragen können.

Auch wenn ein Remake nicht durch technologische Modernisierung motiviert ist, geht der Prozess des *remaking* in der Regel mit erzählerischen, ästhetischen und ideologischen Veränderungen einher. Das Resultat ist eine Konkurrenzsituation zwischen Versionen derselben audiovisuellen Geschichte. Das Remake bestätigt dabei direkt oder indirekt die Stellung des Vorgängerfilms, kann den älteren Text aber auch herausfordern.

Im Fall transnationaler bzw. transkultureller Remakes, bei denen ein Werk aus einem nationalen oder kulturellen Kontext in einen anderen übertragen wird, i. d. R. um Filme für die Publikumsvorlieben und -erwartungen in einem neuen Markt anzupassen, erlaubt die Untersuchung dieser Konkurrenzbeziehung Einblicke in typische Adaptions- und Darstellungsstrategien innerhalb nationaler oder regionaler Filmindustrien sowie in die globalen Kräfteverhältnisse zwischen verschiedenen Filmindustrien. Hollywood-Remakes von Filmen aus anderen Ländern erweisen sich dabei als „a structure of dominance" (Herbert 2006: 31), da amerikanische transnationale Remakes durch ihre globale Distribution häufig ihre Ursprungsfilme selbst in deren Heimatmärkten wirtschaftlich überflügeln und durch die eingesetzten Anpassungsstrategien im dominanten nordamerikanischen Markt präsenter sind. Der stärkere Trend

zu transnationalen Remakes in den USA als in Europa erklärt sich dabei nicht zuletzt durch das Fehlen einer vergleichbaren Synchronindustrie als Mittel, Filme oder Fernsehserien in einer Fremdsprache für ein heimisches Publikum rezipierbar zu machen. Bekannte Beispiele, bei denen ein Ausgangstext zu Remakes in gleich mehreren anderen Ländern geführt hat, wie etwa die Serien *Yo Soy Betty, la Fea* aus Kolumbien, *The Office* aus Großbritannien, *BeTipul* aus Israel oder der italienische Film *Perfetti Sconosciuti*, unterstreichen dabei die internationale Ubiquität des Phänomens transnationaler Remakes, die nach Perkins und Verevis (2015: 677) auch als Prozess kultureller Übersetzung verstanden werden können (Chaume 2018: 99).

3 Remake und Übersetzung in der Film- und Medienwissenschaft

Da bei Remakes Adaptionsmechanismen zum Einsatz kommen, wodurch ein Text an einen anderen (z. B. historischen, kulturellen, technologischen, diskursiven, ideologischen oder generischen) Kontext angepasst wird, wird der Prozess des *remaking* in der film- und medienwissenschaftlichen Literatur häufig metaphorisch als Übersetzung bezeichnet. Zumeist wird der Begriff der Übersetzung, selbst wenn er prominent in Aufsatztiteln oder Untertiteln von Büchern platziert ist, dabei aber weder reflektiert, noch findet tatsächlich eine Auseinandersetzung mit Konzepten aus der Übersetzungswissenschaft statt (z. B. Perkins 2015, Perkins / Verevis 2015, Aufderheide 1998, Lavigne / Marcovitch 2011). Häufig wird der Begriff der Übersetzung auch einfach synonym zum Begriff der Adaption verwendet, nicht zuletzt in Verevis' Standardwerk *Film Remakes*, dessen Index unter dem Eintrag zu „translation" einfach nur auf den Eintrag zu „adaptation" verweist (2006: 198).

Verweise auf oder gar eine Auseinandersetzung mit Konzepten aus der Übersetzungswissenschaft sind in der Literatur über Remakes aus den Film- und Medienwissenschaften sowie den Adaptation Studies bislang die Ausnahme. Cattrysse etwa plädiert in seinem Buch *Descriptive Adaptation Studies* (2014) für eine systematische Anwendung der Polysystem-Theorie aus den *Descriptive Translation Studies* in den Adaptation Studies und klassifiziert das

Remake als Beispiel der additiven Adaption (2018: 42). Mazdon (2000) griff bereits in ihrer Monographie über Hollywood-Remakes französischer Filme auf Venutis (2008) Konzept der *foreignizing translation* als Widerstand gegen die Übersetzungsnorm der *fluent translation* zurück, um ihr eigenes Konzept für den Umgang mit Remakes als „a site of difference (of the numerous codes and discourses of which it [= the remake] is composed) rather than a site of the same (a straightforward copy)" (2000: 27) zu illustrieren; die Beziehung zwischen ‚Original' und ‚Remake' wird dabei als „circles of intertextuality and hybridity" verstanden (2000: 27). Dusi (2011) schließlich nimmt im Umgang mit Remakes explizit auf Entwicklungen in der Übersetzungswissenschaft Bezug und verweist mit Bezug auf Hermans, Toury und Cattrysse auf die Revision der Beziehung zwischen Ausgangs- und Zieltext in der zeitgenössischen Übersetzungswissenschaft, weg von einer am Ausgangstext orientierten Theorie, die von der Überlegenheit des Originals ausging, hin zu einer am Zieltext orientierten Perspektive, die davon ausgeht, dass „jede Übersetzung unvermeidlich ein Maß an Manipulation des Ausgangstextes zu einem bestimmten Zweck impliziert" (2011: 364), wodurch der Produzent des Zieltextes, also des Remakes, „im Dialog mit dem neuen Publikum [betonen kann], was er in seinem kulturellen Kontext für wertvoll hält" (2011: 364). Das *remaking* wird so zum „Prozess kontrollierter Abweichung" (2011: 365).

Auch auf Jakobsons (1959) Unterscheidung zwischen interlingualer, intralingualer und intersemiotischer Übersetzung nimmt Dusi Bezug und ordnet das Film-Remake letztlich als interlinguale Übersetzung oder, nach Eco, als endo-semiotische Übersetzung ein, da das Remake und sein Vorgängerfilm demselben semiotischen System angehören und auf dasselbe sprachliche System der Filmsprache zurückgreifen (Dusi 2011: 365–6).

4 Remake und Übersetzung in der Übersetzungswissenschaft

Dagegen werden in Texten zum Remake aus der Übersetzungswissenschaft die Begriffe der inter- und intralingualen Übersetzung immer auf die Sprachen bezogen, die in Filmen gesprochen werden. Der Tatsache, dass Ausgangsfilm

und Remake auf dasselbe filmsemiotische System zurückgreifen, durch ihren zeitlichen Abstand aber in unterschiedlichen Entstehungskontexten situiert sind und demnach trotz des gemeinsamen Zeichensystems eine Umkodierung exemplifizieren, kann durch Tourys (1994) Erweiterung von Jakobsons drei Kategorien um das Konzept der intrasemiotischen Übersetzung Rechnung getragen werden (vgl. Weissbrod / Kohn 2019: 4). Somit können sowohl intra- als auch interlinguale Remakes als Formen audiovisueller Übersetzung konzipiert werden, wenn auch mit negativen Folgen für die terminologische Trennschärfe, denn: „When translation is conceived as transcending the limits of translation as interlingual transfer, the result is a blurring of the boundaries between translation and adaptation" (Weissbrod / Kohn 2019: 4).

Evans (2018: 161) stellt mit Verweis z. B. auf Wehn (2001) und Grindstaff (2002) fest, dass die Haltung zu der Frage, ob Remakes Übersetzungen sind, in der Übersetzungswissenschaft aufgrund der Multimodalität von Remakes häufig ambivalent war und ist. Dennoch wird das Remake neben anderen Strategien wie Synchronisation, Unter- und Übertiteln, Voice-Over und Respeaking im Feld durchaus als audiovisuelle Übersetzungsform besprochen (z. B. Yau 2014, Chaume 2018), welche ebenso wie z. B. Adaptionen, Formatlizenzierung oder das gleichzeitige Drehen eines Films in mehreren Sprachen als ein Mittel der Lokalisierung, also als ein Mittel, Texte an einen neuen Kontext anzupassen, verstanden werden kann (Chaume 2018: 85). Die damit einhergehenden Transformationen betreffen in der Regel alle Komponenten des Films (Weissbrod / Kohn 2019: 4): neben der sprachlichen Ebene also auch den Rest der Tonspur (vgl. Wierzbicki 2015) sowie die visuelle und narrative Ebene. Chaume fordert folglich eine generelle Revision und Erweiterung des Konzepts übersetzerischer Äquivalenz: „the new concept should include both formal equivalence […], dynamic equivalence […] and a kind of *iconic equivalence* […] and maybe a fourth one of *narrative equivalence*" (2018: 100). Evans dagegen ist der Meinung, dass Remakes aufgrund der Diskrepanzen zwischen Ausgangs- und Zieltext grundsätzlich in Frage stellen, „that translations should produce target texts which are equivalent to their source texts" (2018: 168). Er bezeichnet interlinguale Remakes aufgrund ihres multimodalen Übersetzungsmodus' als „a form of what Catford calls ‚total translation', which he explains as ‚translation in which all levels of the SL text are replaced by TL

material'" weshalb die Veränderungen zwischen Ausgangs- und Zieltext im Film deutlicher sichtbar seien als in literarischen Übersetzungen (Evans 2014: 310). Die Komplexität des *remaking*-Prozesses kann dabei nicht zuletzt Licht auf Lücken in der bisherigen Übersetzungsforschung werfen, welche die kollaborative Natur von Textproduktion nicht genügend gewürdigt hat (2014: 311).

Verwandte Themen

► Vom Sprachtransfer zur multimodalen Translation: Zur Entwicklung des Text- und Übersetzungsbegriffs in der AVT, S. 35–46.
► Der (sub-)disziplinäre Status der AVT, S. 23–34.

Weiterführende Literatur

Smith, Iain R. / Verevis, Constantine [Hrsg.] (2017): *Transnational Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press. | Filmwissenschaftlicher Sammelband mit Fallstudien zu transnationalen Remakes und einem sehr nützlichen Forschungsüberblick im Einleitungskapitel.

Verevis, Constantine (2006): *Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh UP. | Filmwissenschaftliches Standardwerk, welches Remakes als industrielle, textuelle und kritische Kategorie gut verständlich und umfassend darstellt.

Literaturverzeichnis

Aufderheide, Patricia (1998): „Made in Hong Kong: Translation and Transmutation". In: Horton, Andrew / McDougal, Stuart Y. [Hrsg.]: *Play It Again, Sam: Retakes on Remakes*. Berkeley: University of California Press. S. 191–199.

Cattrysse, Patrick (2018): „An Evolutionary View of Cultural Adaptation: Some Considerations". In: Cutchins, Dennis / Krebs, Katja / Voigts, Eckart [Hrsg.]: *The Routledge Companion to Adaptation*. London: Routledge. S. 40–57.

Cattrysse, Patrick (2014): *Descriptive Adaptation Studies: Epistemological and Methodological Issues*. Antwerpen: Garant.

Chaume, Frederic (2018): „Is audiovisual translation putting the concept of translation up against the ropes?". In: *Journal of Specialised Translation* 30. S. 84–104. Abgerufen am 14.08.2023, https://www.jostrans.org/issue30/art_chaume.pdf

Dusi, Nicola (2011): „Remaking als Praxis: Zu einigen Problemen der Transmedialität". In: Blanchet, Robert / Köhler, Kristina / Smid, Tereza / Zutavern, Julia [Hrsg.]: *Serielle Formen: Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*. Marburg: Schüren. S. 357–376.

Evans, Jonathan (2018): „Film Remakes as a Form of Translation". In: Pérez-González, Luis [Hrsg.]: *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. London: Routledge. S. 160–175.

Evans, Jonathan (2014): „Film Remakes, the Black Sheep of Translation". In: *Translation Studies* 7/3. S. 300–314. [DOI: https://doi.org/10.1080/14781700.2013.877208].

Grindstaff, Laura (2002): „Pretty Woman with a Gun: *La Femme Nikita* and the Textual Politics of ‚The Remake'". In: Forrest, Jennifer / Koos, Leonard R. [Hrsg.]: *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*. Albany: State University of New York Press. S. 273–308.

Heinze, Rüdiger / Krämer, Lucia (2015): „Introduction: Remakes and Remaking – Preliminary Reflections". In: Heinze, Rüdiger / Krämer, Lucia [Hrsg.]: *Remakes and Remaking: Concepts – Media – Practices*. Bielefeld: Transcript. S. 7–19.

Herbert, Daniel (2006): „Sky's the Limit: Transnationality and Identity in *Abre los Ojos* and *Vanilla Sky*". In: *Film Quarterly* 60/1. S. 28–38. [DOI: https://doi.org/10.1525/fq.2006.60.1.28].

Jakobson, Roman (1959): „On Linguistic Aspects of Translation". In: Brower, Reuben A. [Hrsg.]: *On Translation*. Cambridge/MA: Harvard University Press. S. 232–239.

Lavigne, Carlen / Marcovitch, Heather [Hrsg.] (2011): *American Remakes of British Television: Transformations and Mistranslations*. Lanham: Lexington Books.

Leitch, Thomas (2002): „Twice-Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake". In: Forrest, Jennifer / Koos, Leonard R. [Hrsg.]: *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*. Albany: State University of New York Press. S. 37–62.

Mazdon, Lucy (2000): *Encore Hollywood: Remaking French Cinema*. London: BFI.

Perkins, Claire (2015): „Translating the Television ‚Treatment' Genre: *Be'Tipul* and *In Treatment*". In: *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 29/5. S. 781–794. [DOI: https://doi.org/10.1080/10304312.2015.1068730].

Perkins, Claire / Verevis, Constantine (2015): „Introduction: Transnational Television Remakes". In: *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 29/5. S. 677–683. [DOI: https://doi.org/10.1080/10304312.2015.1068729].

Rosewarne, Lauren (2020): *Why We Remake: The Politics, Economics and Emotions of Film and TV Remakes*. London: Routledge.

Toury, Gideon (1994): „A Cultural-Semiotic Perspective". In: Sebeok, Thomas A. [Hrsg.]: *Encyclopedic Dictionary of Semotics* (Bd. 2, N–Z). Berlin: Mouton de Gruyter. S. 1111–1124.

Venuti, Lawrence (2008): *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (Revised Edition). London: Routledge.

Verevis, Constantine (2006): *Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Wehn, Karin (2001): „About Remakes, Dubbing & Morphing: Some Comments on Visual Transformation Processes and Their Relevance for Translation Theory". In: Gambier, Yves / Gottlieb, Henrik [Hrsg.]: *(Multi)Media Translation: Concepts, Practices, and Research*. Amsterdam: Benjamins. S. 65–72.

Weissbrod, Rachel / Kohn, Ayelet (2019): *Translating the Visual: A Multimodal Perspective*. New York: Routledge.

Wierzbicki, James (2015): „Subtle Differences: Sonic Content in Translation Remakes". In: *Journal of Adaptation in Film & Performance* 8/2. S. 155–169. [DOI: https://doi.org/10.1386/jafp.8.2.155_1].

Yau, Wai-Ing (2014): „Translation and Film: Dubbing, Subtitling, Adaptation, and Remaking". In: Bermann, Sandra / Porter, Catherine [Hrsg.]: *A Companion to Translation Studies*. Malden/MA: John Wiley & Sons. S. 492–503.

Jessica Berry

Sprachversionsfilme

1 Einleitung

Seit Beginn des Films, im Ausklang des 19. Jahrhunderts, wurde mit der Verbindung von Bild und Ton experimentiert, ohne dass sich die entwickelten Techniken nachhaltig etablierten, obwohl sie teilweise gut funktionierten. Erst in der zweiten Hälfte der 1920er-Jahre begann die systematische, großflächige Einführung des Tonfilms in der Filmproduktion und dementsprechend auch in den Kinosälen. Während in den USA Tonfilmaufführungen bereits 1926 und 1927 stattfanden, kam es in Europa, etwa in Deutschland, Frankreich und der Schweiz, erst 1929 zu Vorstellungen von Tonfilmen. Bei den gezeigten Filmen handelte es sich zunächst um in der Filmtheorie sogenannte hybride Formen, da sie neben den tonfilmischen Merkmalen auch (und zwar mehrheitlich) Eigenschaften des Stummfilms aufwiesen. Zum Beispiel wurde der Großteil des Dialogs (wenn es überhaupt welchen gab) weiterhin nicht hörbar, sondern anhand von Zwischentiteln übermittelt.

Diese hybriden Ton-Stummfilm-Formen waren ein Phänomen der Übergangszeit, und schnell gab es parallel, in der zeitgenössischen Sprache sogenannte hundertprozentige Ton- und Sprechfilme, die sich dadurch auszeichneten, dass sichtbare (aber auch unsichtbare) Geräuschquellen (wie z. B. das Öffnen oder Schließen von Türen, Straßenverkehr, brechendes Glas) sowie Menschenstimmen zu hören waren, wobei letzteres für den vorliegenden Artikel besonders relevant ist. Die Möglichkeit Geräusche und vor allem Stimmen hörbar einzusetzen, bedeutete für die Filmindustrie und damit zusammenhängend für die Filmästhetik auf verschiedenen Ebenen einen tiefen Einschnitt. Hier wird der Aspekt der gesprochenen Sprache fokussiert, jedoch betrafen die Umwälzungen in hohem Maße beispielsweise auch die finanzielle Seite der Filmproduktion, die kreative Konzeption eines Films (etwa das Drehbuch), das

Vorgehen am Filmset, das Schauspiel (das zuvor auf ausdrucksvoller Gestik und Mimik beruhte) und natürlich besonders auch die Technik. Diese Aufzählung ist bei weitem nicht abschließend und soll nur punktuell die Auswirkungen der Einführung des Tons auf die Filmproduktion illustrieren. Die Bereiche beeinflussen sich außerdem gegenseitig und sind nicht scharf zu trennen. So ist etwa der wirtschaftliche Aspekt eine wichtige Thematik bei der Frage nach der gesprochenen Sprache.

2 Sprachproblematik des Tonfilms und Sprachversionen

In der Stummfilmzeit schlug sich die Sprache des Produktionslandes eines Films nur in etwaigen diegetischen Schriftzügen sowie in den Zwischentiteln nieder, die die Dialoge wiedergaben, aber auch handlungserklärende Texte boten. Diese zwischen die Bilder eingefügten Texttafeln ließen sich mit wenig Aufwand und geringen finanziellen Mitteln übersetzen. Das heißt, dass die Filme der Zeit problemlos in anderssprachige Länder exportiert werden konnten. Der ausländische Absatzmarkt war dementsprechend für die Filmproduktion sehr wichtig. Die Einführung des Tons, der hörbar gesprochenen Dialoge in der Sprache des Produktionslandes, setzte dieser unkomplizierten Verbreitung der Filme ein Ende. Um ihre Produkte weiterhin im anderssprachigen Ausland vermarkten zu können, musste die Filmindustrie für dieses Sprachproblem schnell Lösungen finden. Die Ansätze waren vielfältig und liefen einige Jahre parallel. Die Vorstellung, dass die heute dominanten Übersetzungspraktiken, die Untertitelung und Synchronisation, zu Beginn technisch nicht möglich waren und erst später entwickelt wurden, wird schnell widerlegt, wenn man die zeitgenössischen Quellen betrachtet (etwa die Filmkritik im *Tages-Anzeiger für Stadt und Kanton Zürich* vom 19. Juli 1930, s. Zwicky 1930). Vielmehr waren die ersten Jahre des Tonfilms eine Zeit des Ausprobierens und des Findens, sodass die filmische Übersetzungslandschaft sehr divers ausfiel. Neben synchronisierten und untertitelten Filmen gab es beispielsweise auch verschiedene Herangehensweisen mit Zwischentiteln.

Hier wird eine weitere, außergewöhnliche Methode fokussiert, die für die Verbreitung von Filmen in unterschiedliche Sprachregionen angewandt wurde: die Herstellung von Sprachversionen. Hierbei wurde ein Filmprojekt gleichzeitig, Szene für Szene, in mehreren Sprachfassungen angefertigt, entweder mit denselben Schauspieler:innen oder mit einer jeweils national spezifischen Besetzung. Es gab auch Mischformen, bei denen für die verschiedenen Versionen ein:e oder mehrere Darsteller:innen beibehalten und andere ersetzt wurden.

Dieses Verfahren sticht hervor, da es in einem kurzen Zeitraum, etwa 1929 bis 1935 (vereinzelt auch noch in den Jahren danach), in der US-amerikanischen und westeuropäischen Filmproduktion sehr präsent und bedeutsam für die Verbreitung der Filme im Ausland war. Ein modernes Beispiel für die Herstellung von Sprachversionen stellt die walisische Fernsehserie *Hinterland/Y Gwyll* (Thomas 2013–2016) dar, die sowohl auf Englisch als auch auf Walisisch gedreht und ausgestrahlt wurde. Die starke Präsenz, die die Versionenproduktion zu Beginn des Tonfilms hatte, wurde in der Folgezeit bis heute jedoch nicht wiederholt.

Für die Filmproduktion bot die Herstellung von Sprachversionen die Möglichkeit, ihre Filme im anderssprachigen Ausland ohne ‚störende Elemente' zu vermarkten, wie etwa die schriftlichen Texte in Form von Zwischen- oder Untertiteln oder die Synchronisation aufgrund der Diskrepanz zwischen Ton und Lippenbewegungen wahrgenommen wurden. Darüber hinaus konnten nicht nur die gesprochene Sprache, sondern in kleinem Rahmen auch andere Elemente angepasst werden. Schriftzüge, Kostüme, teilweise sogar inhaltliche Details wurden beispielsweise verändert und es wurden nationale Stars eingesetzt, um einen größeren Erfolg beim Zielpublikum zu erzielen. Diese Möglichkeiten boten andere Übersetzungspraktiken nicht.

3 Forschungsstand

In der deutschsprachigen Forschung widmete etwa Wahl (2005) einen beachtlichen Teil seiner Monografie *Das Sprechen des Spielfilms* der Praxis der Sprachversionen, in dem er Filmprojekte mit je drei Sprachversionen detail-

liert entlang bestimmter Kriterien (beispielsweise Handlung, Bildgestaltung und Stimmung) vergleicht, bevor er 2009 sein Werk *Sprachversionsfilme aus Babelsberg* publizierte. Hier untersucht er spezifisch die Versionenproduktionen der deutschen Filmproduktionsfirma Ufa, indem er sie von 1929 bis 1939 in chronologische Zeitabschnitte einteilt und besonderes Augenmerk auf die ausländischen Zielpublika (etwa Frankreich, das englischsprachige Ausland und Holland) legt. Kurz geht der Autor auch auf das Verfahren in Europa und den USA allgemein ein. In beiden Monografien befasst sich Wahl zudem mit der Frage nach der Beziehung der Praxis zu Remakes.

Die Monografie *Kino der Sprachversionen* (Berry 2018) vergleicht vier Sprachversionenprojekte mit je zwei Fassungen und bettet die Praxis im Kontext des zeitgenössischen Diskurses um die Internationalität des Mediums Film ein. Die genannten Schriften zeigen auf, wie stark die Umsetzung der Methode variieren konnte. Die Anzahl der produzierten Fassungen eines Films fiel unterschiedlich aus – in Europa wurden meist nur zwei bis drei Versionen angefertigt, während in den USA die Anzahl deutlich höher sein konnte – und die Herangehensweisen hinsichtlich Beibehaltung oder Austausch von Schauspieler:innen, Anpassung von Kostümen und Dekor, mehrfache Verwendung von Einstellungen in den verschiedenen Versionen, Abänderungen von Handlung etc. differierten sehr. So wählte man beispielsweise nicht immer muttersprachliche Darsteller:innen, was dann teilweise in der Handlung unterschiedlich begründet oder kaschiert wurde. Dahinter steckten unterschiedliche Vermarktungsstrategien.

In der frankofonen Filmwissenschaft ist Barniers (2004) *Des films français made in Hollywood* besonders beachtenswert, in dem er US-amerikanische französischsprachige Versionen unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet. So legt er einen Schwerpunkt auf den französischen Schauspieler Maurice Chevalier, dem im Kontext der Versionenpraxis ein besonderer Stellenwert zukam, betrachtet aber auch die zeitgenössische Beliebtheit der Filme und nimmt eine zeitliche Einteilung vor.

Das deutsche Filminstitut CineGraph befasste sich Anfang der 2000er-Jahre ausführlich mit den Mehrsprachenversionen und gab anlässlich des cinefest von 2005/06 den Katalog *FilmEuropa Babylon* (Schöning 2005) sowie den Sammelband *Babylon in FilmEuropa* (Distelmeyer 2006) heraus. Der Ka-

talog enthält die Filmangaben zu einer Vielzahl von Versionenfilmprojekten sowie zeitgenössische Rezensionen der Filme und Aufsätze zu verschiedenen Themen. So z. B. Uhlenbroks Vergleich männlicher Darsteller in Versionen. Sie beobachtet: „Die Vielfalt von unkoordinierten, zufälligen Pendants und die offenbar beliebige Zuordnung deutscher und französischer Schauspieler verschiedener Ausprägung zeigen, daß ein nationaler Typenvergleich […] nicht möglich ist“ (Uhlenbrok 2005: 54).

Garncarz untersucht in verschiedenen Publikationen die Sprachversionen und kommt zum Schluss, dass die Sprachversionen „hinsichtlich ihrer kulturellen Akzeptanz ideal“ waren (2006: 17). Im Gegensatz zur Synchronisation wurde kein ‚synthetischer‘ Mensch (Trennung von Körper und Stimme) geschaffen, und ungleich der Untertitel störte keine hörbare Fremdsprache und die Filme konnten in kleinem Rahmen auf ihr Zielpublikum zugeschnitten werden (Garncarz 1999: 268). Für einige Jahre war diese Methode also die bestmögliche Strategie, Filme im anderssprachigen Ausland zu vermarkten. Aufgrund der relativ hohen Kosten verglichen mit der Produktion der Untertitel und Synchronisationen etablierte sie sich jedoch nicht nachhaltig. Hinzu kam, dass die Synchronisation durch einen kulturellen Lernprozess Akzeptanz fand (1999: 269).

Der ebenfalls von CineGraph herausgegebene Sammelband *Hallo? Berlin? Ici Paris!* von 1996 (Sturm / Wohlgemuth 1996) zeigt, dass im europäischen Kontext besonders deutsch-französische Versionenpaare relevant sind, was man bei Krützen bestätigt sieht, die darstellt, dass deutsche Produktionen vorzugsweise französischsprachige Versionen drehten (Krützen 1996: 33).

Der Höhepunkt der Praxis der Sprachversionen war in Europa 1931 erreicht. Zu diesem Zeitpunkt war sie die dominante Form der Sprachübertragung von Filmen. Die Betrachtung von Sprachversionenprojekten bezeugt die Fülle und den Facettenreichtum der Praxis. Auch die Analyse der zeitgenössischen Bewertungen stellt ein fruchtbares Forschungsfeld dar (s. Berry 2023 zum Schweizer Diskurs um das Filmprojekt *Die Nacht gehört uns / La nuit est à nous*). Die Sprachversionen spiegeln den Wandel zum Tonfilm wider, der von Vielförmigkeit, Erprobungen und Verwürfen geprägt war. Es war eine Zeit des Suchens hinsichtlich, unter anderem, der Technik (es gab etwa das Nadeltonverfahren, bei dem der Ton von einer Schallplatte gespielt wurde, und das

Lichttonverfahren, bei dem die Tonspur auf dem Filmstreifen aufgezeichnet war), der Ästhetik (Sprech- oder Ton- oder Musikfilme) und der Übersetzungsformen. Das Ausprobieren verschiedener Wege erkennt man auch in der Vielseitigkeit der Versionenproduktion.

4 Ausblick

Die Produktion von Sprachversionen ist insofern interessant, als dass sie das Konzept der Übersetzung herausfordert. Während es sich bei synchronisierten und untertitelten Filmen eindeutig um Übersetzungen handelt, bei denen es einen Originalfilm gibt, der im Nachhinein in eine oder mehrere andere Sprachen übertragen wird, werden die Sprachversionen von Anfang an gleichzeitig konzipiert und gedreht. Sie können in diesem Sinne als eigenständige, originale Werke betrachtet werden. Die konventionelle Vorstellung eines Originals und einer Übersetzung funktioniert also angesichts der Sprachversionen nicht, auch wenn wahrscheinlich de facto bei der Produktion die Sprachversion des Produktionslandes als Vorlage galt. Aber auch hier muss man relativieren, dass gewisse Sprachversionsprojekte internationale Ko-Produktionen waren. Die Praxis ist also sowohl auf der filmanalytischen als auch auf der theoretischen Ebene sehr interessant und bietet großes Untersuchungspotenzial für die Übersetzungswissenschaft.

Verwandte Themen

- Untertitelung, S. 107–122.
- Synchronisation, S. 123–140.
- Remakes, S. 181–188.

Weiterführende Literatur

Barnier, Martin (2004): *Des films français made in Hollywood. Les versions multiples 1929–1935*. Paris: L'Harmattan. | Ein wichtiges Werk, das der Praxis den ihr zustehenden Platz in der Filmwissenschaft einräumt. Barnier betrachtet 33 US-amerikanische französischsprachige Versionen, berichtigt Gemeinplätze hinsichtlich der Beliebtheit der Filme beim Publikum und legt ihren nachhaltigen Einfluss auf die französische Filmproduktion dar. Die Filme werden im Anhang in informativer tabellarischer Form dargestellt.

Berry, Jessica (2018): *Kino der Sprachversionen. Mediale Praxis und Diskurse zu Beginn des Tonfilms, 1929–1933*. Stuttgart: ibidem. | Eine vergleichende Analyse von vier unterschiedlich implementierten Versionenpaaren, die mit der Darstellung des Presseechos verbunden wird.

Distelmeyer, Jan [Hrsg.] (2006): *Babylon in FilmEuropa. Mehrsprachen-Versionen der 1930er Jahre.* München: edition text + kritik. | Ein Sammelband mit einer großen Bandbreite an Beiträgen, die die Versionenproduktion aus verschiedenen historischen, nationalen und ästhetischen Blickwinkeln beleuchten.

Wahl, Chris (2009): *Sprachversionsfilme aus Babelsberg. Die internationale Strategie der Ufa 1929–1939*. München: edition text + kritik. | Eine reichhaltige Studie zur Sprachversionenproduktion der Ufa, der eine extensive Quellenrecherche zu Grunde liegt, die die Filmgeschichtsschreibung ergänzt und nuanciert. Mit einer umfassenden Filmografie.

Literaturverzeichnis

Barnier, Martin (2004): *Des films français made in Hollywood. Les versions multiples 1929–1935*. Paris: L'Harmattan.

Berry, Jessica (2023): „*Die Nacht gehört uns/La nuit est à nous* and Multilingual Reception in Switzerland". In: Wiegand, Daniel [Hrsg.]: *Aesthetics of Early Sound Film. Media Change around 1930*. Amsterdam: Amsterdam University Press. S. 193–204.

Berry, Jessica (2018): *Kino der Sprachversionen. Mediale Praxis und Diskurse zu Beginn des Tonfilms, 1929–1933*. Stuttgart: ibidem.

Distelmeyer, Jan [Hrsg.] (2006): *Babylon in FilmEuropa. Mehrsprachen-Versionen der 1930er Jahre.* München: edition text + kritik.

Garncarz, Joseph (2006): „Untertitel, Sprachversion, Synchronisation. Die Suche nach optimalen Übersetzungsverfahren". In: Distelmeyer, Jan ([Hrsg.]: *Babylon in FilmEuropa. Mehrsprachen-Versionen der 1930er Jahre.* München: edition text + kritik. S. 9–18.

Garncarz, Joseph (1999): „Made in Germany: Multiple-Language Versions and the Early German Sound Cinema". In: Higson, Andrew / Maltby, Richard [Hrsg.]: *‚Film Europe' and ‚Film America'. Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920–1939.* Exeter: University of Exeter Press. S. 249–273.

Krützen, Michaela (1996): „‚Esperanto für den Tonfilm'. Die Produktion von Sprachversionen für den frühen Tonfilm-Markt". In: Schaudig, Michael [Hrsg.]: *Positionen deutscher Filmgeschichte: 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte.* München: Diskurs Film Verlag. S. 119–154.

Schöning, Jörg [Hrsg.] (2005): *FilmEuropa Babylon. Mehrsprachversionen der 1930er Jahre in Europa*. München: edition text + kritik.

Sturm, Sibylle M. / Wohlgemuth, Arthur [Hrsg.] (1996): *Hallo? Berlin? Ici Paris! Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918–1939.* München: edition text + kritik.

Thomas, Ed (Produzent) (2013–2016): „Hinterland" / „Y Gwyll". [Fernsehserie]. Vereinigtes Königreich: BBC Wales *et al.*

Uhlenbrok, Katja (2005): „Eher sportlich. ‚Plus littéraire'. Schauspieler in zwei Versionen". In: Schöning, Jörg [Hrsg.]: *FilmEuropa Babylon. Mehrsprachversionen der 1930er Jahre in Europa*. München: edition text + kritik. S. 49–54.

Wahl, Chris (2009): *Sprachversionsfilme aus Babelsberg. Die internationale Strategie der Ufa 1929–1939*. München: edition text + kritik.

Wahl, Chris (2005): *Das Sprechen des Spielfilms. Über die Auswirkungen von hörbaren Dialogen auf Produktion und Rezeption, Ästhetik und Internationalität der siebten Kunst*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.

Zwicky, Victor [=Zy.] (1930): „Die Zürcher Programme". In: *Tages-Anzeiger für Stadt und Kanton Zürich*, Nr. 167, 19.07.1930, o. S.

Alina Secară

Übertitel in Theater und Oper[1]

Unter Übertiteln versteht man den üblicherweise live und oberhalb der Bühne projizierten Text, der in einer Theater- oder Opernaufführung gesprochen oder gesungen wird. Bei dem Text kann es sich um eine Übersetzung des Theatertexts oder des Librettos in eine andere Sprache oder um eine intralinguale Wiedergabe des Gesprochenen, Gesungenen und Gehörten handeln. Letzteres wird auch als *Captioning* bezeichnet und dient normalerweise dazu, dass Gehörlose und Schwerhörige Theater- und Opernvorstellungen live mitverfolgen können. Diese Art von Übertiteln wird in diesem Kapitel näher beleuchtet.

1 Übertitelung: kurzer Rückblick, Relevanz und Zielpublikum

Übertitelung hat an Beliebtheit und Sichtbarkeit gewonnen, seit sie 1984 erstmals von der Canadian Opera Company (Burton 2009) und kurz danach auch von Theatern verwendet wurde. Die Förderung gesetzlicher Initiativen wie z. B. des Europäischen Rechtsakts zur Barrierefreiheit (Europäische Kommission 2019) trug maßgeblich zur Ausweitung der intralingualen Übertitelung als einer Art barrierefreier Services bei. Ebenso wichtig war der Paradigmenwechsel von einem auf Beeinträchtigungen basierenden Modell von Behinderung (medizinisches oder individuelles Modell), das Menschen mit Behinderungen auf Sozialversicherungsempfänger*innen reduziert (Oliver *et al.* 2012), hin zu einem sozialen Modell mit dem Ziel, Barrieren abzubauen und allen gesell-

1 Dieser Text wurde aus dem Englischen übersetzt und lektoriert von Selina Bayer, Katrin Kocianová, Mirjam Sutter und Juliette Blume.
Zitate im Fließtext wurden übersetzt und mit e. Ü. (eigene Übersetzung) gekennzeichnet.

schaftlichen Gruppen die vollständige Teilhabe am politischen, kulturellen und beruflichen Leben zu ermöglichen. Eine unmittelbare Folge der zunehmenden Verfügbarkeit und Sichtbarkeit von barrierefreien Services wie intralingualer Über- und Untertitelung (Ofcom 2006, ORF 2022) scheint zu sein, dass sie gerne von einem breiteren Publikum als ursprünglich beabsichtigt, aus anderen Gründen als Gehörverlust, genutzt werden (Secară / Allum 2010). So zeigt eine aktuelle Studie (Stagetext / Sapio 2021), dass vier von fünf Zuschauer*innen zwischen 18 und 25 Jahren intralinguale Untertitel beim Fernsehen „immer oder manchmal" nutzen. In ähnlicher Weise dienen intralinguale Übertitel im Theater und in der Oper längst nicht mehr nur dem implizierten gehörlosen und schwerhörigen Publikum, sondern kommen sowohl dem breiten Publikum als auch den Kreativteams zugute.

In diesem Kapitel werden die zwei zentralen Herausforderungen bei der Bereitstellung von Übertiteln sowie die für deren Erstellung in Theater und Oper erforderlichen Kompetenzen erläutert.

Dabei wird ein besonderes Augenmerk auf die wichtigsten Konventionen der Übertitelung und die sprachlichen und technischen Kompetenzen gelegt, die für die intralinguale Übertitelung notwendig sind. Ebenso werden die aktuellen Forschungsschwerpunkte in diesem Feld erörtert.

2 Sprachliche Kompetenzen

Im Theater und in der Oper gilt der Originaltext quasi als heilig, was bedeutet, dass Übertitler*innen das Ziel verfolgen, die Vollständigkeit des Textes zu wahren. Der Ausgangstext besteht in diesem Zusammenhang aus der gesamten Inszenierung: „Der Ausgangstext ist nicht nur der schriftliche Text des Dramas, sondern vielmehr die gesamte Aufführung" (Griesel 2005: 2, e. Ü.). Aus diesem Grund arbeiten Übertitler*innen stets mit dem originalen Theatertext oder Libretto sowie einer multimedialen Aufnahme der Inszenierung. Diese kann jedoch leicht von der zu übertitelnden Aufführung abweichen, in der möglicherweise Improvisationen, Auslassungen und verschiedene Reaktionen des Publikums vorkommen. Ein Bewusstsein für diese Elemente ist bei der

Vorbereitung und dem Fahren der Übertitel ausschlaggebend, da sie aufgrund ihrer offenen Form für alle sichtbar und damit stets Kritik ausgesetzt sind.

Mit Ausnahme der Bühnenanweisungen wird bei der Erstellung intralingualer Übertitel der gesamte Text des Originals übernommen, damit der dem Publikum angezeigte Text immer eine wortgetreue Wiedergabe des auf der Bühne Gesagten ist. Dies steht im Gegensatz zur interlingualen Übertitelung, bei der der Text gekürzt wird, Wiederholungen sowie kleinere Details gestrichen werden und die Übertitler*innen versuchen, „Grammatik und Wortschatz zu vereinfachen und bis auf seltene Ausnahmen eine klare, moderne Sprache beizubehalten. Das Ziel ist Transparenz […]" (Dewolf 2001: 181, e. Ü.), Prägnanz und Verständlichkeit.

Wie bereits erwähnt, wird bei intralingualen Übertiteln der gesamte Text vorbereitet und anschließend gemäß spezifischen Richtlinien und Konventionen angezeigt, die ausführlicher in Secară (2018) erläutert werden. Dabei arbeiten Übertitler*innen mit einer eigens dafür entwickelten Software und unterteilen den Text an logisch und grammatikalisch sinnvollen Stellen in Übertitelabschnitte, um einen optimalen Lesefluss zu ermöglichen. Dadurch ergeben sich Zeilen, die normalerweise auf maximal 40 Zeichen begrenzt sind. Jeder Äußerung wird zudem der Name der entsprechenden Figur vorangestellt, da die Zuordnung der Figuren für das Verständnis der Darbietung unerlässlich ist.

Auch wenn der Theatertext oder das Libretto, die zur Verfügung stehen, nicht abgeändert werden, sind dennoch einige Ergänzungen in die Übertitel einzubinden. Dabei kann es sich um Beschreibungen von Soundeffekten, Akzenten oder anderen akustischen Informationen handeln, die dem implizierten Zielpublikum nicht zugänglich, für das Verständnis der Darbietung jedoch zentral sind. Soundeffekte werden im Theater und in der Oper kreativ und umfassend eingesetzt und ihre schriftliche Wiedergabe ist eine der zeitaufwändigsten, aber auch kreativsten Aufgaben bei der Übertitelung. Diese Beschreibungen müssen aussagekräftig sein und sollten darauf abzielen, die gesamte Stimmung der jeweiligen Szene einzufangen: [ER KLOPFT UNGEDULDIG] ist besser als [KLOPFEN]; statt [WEINT] wird [SIE BRICHT IN TRÄNEN AUS], [DRAMATISCHES SCHLUCHZEN] oder [ER SCHLUCHZT UNTRÖSTLICH] benutzt.

Ebenso kann die Verwendung von Fremdsprachen, Akzenten oder Abweichungen der Standardaussprache eine Figur wesentlich ausmachen. Aus diesem Grund ist es erforderlich, diese Eigenschaften auch in den Übertiteln zu erklären – gerade auch dann, wenn diese als Teil der Inszenierung zu Missverständnissen führen. So braucht es beispielsweise einen beschreibenden Übertitel wie [ELIZA MIT EINEM STARKEN AKZENT AUS DEM NORDEN] in einer Szene, in der die Hauptfigur Eliza von einer Person aus dem Süden nicht verstanden wird.

Wenn der Tonfall, in dem eine Zeile vorgetragen wird, humorvoll wirkt und das Publikum deshalb lacht, sollten die Übertitel dies auch explizit machen. So könnte eine Szene mit einem Stück im Stück, in der eine Figur ihren Text vergisst, durch ein [FLÜSTERN AUS DEN KULISSEN] eingeleitet werden. In ähnlicher Weise könnte eine besonders dreiste Äußerung zur Belustigung [IN FEIERLICHEM TON] vorgetragen werden.

Wird wiederum Musik zur Untermalung der Inszenierung eingesetzt, ist auch sie mit Übertiteln wie [♪ ANFANG VON DONNA SUMMERS *HOT STUFF*] zu kennzeichnen oder als [♪ KLASSISCHE LANGSAME TANZMUSIK] zu beschreiben.

3 Technische Kompetenzen

> „Die Besonderheit der Übertitelung ist auch vom Kontext geprägt, in dem sie Anwendung findet: Eine Oper ist ein Erlebnis in Echtzeit […] und, im Gegensatz zu Untertiteln, werden [Übertitel] live mit der Aufführung projiziert. Alle Äußerungen, Witze und Monolog- oder Dialogabschnitte, die zuvor erstellt wurden, werden im Rhythmus der Inszenierung angezeigt. Dies verleiht den Übertiteln ein Gefühl von Unmittelbarkeit und Vulnerabilität einer Live-Übertragung“ (Mateo 2007: 171, e. Ü.)

Da eine Übertitelung jeweils an eine zeitlich begrenzte Komponente gebunden ist, existiert sie nur innerhalb der zulässigen temporalen Parameter. Letztere können sich je nach Geschwindigkeit der Darbietung durch die Darstel-

ler*innen bei der Aufführung leicht verschieben. Deshalb sind hervorragende Kenntnisse der entsprechenden Software zwingend erforderlich, um zu gewährleisten, dass der vorbereitete Text exakt zum richtigen Zeitpunkt in der Inszenierung wiedergegeben wird und dies den Erwartungen des Publikums entspricht. Die von den Übertitler*innen verwendeten Tools zur Vorbereitung und zum Fahren der Übertitel reichen von herkömmlicher Software wie Microsoft Power Point bis zu spezifischen Übertitelungsprogrammen wie Figaro, Supertitles oder Jayex. Letztere bieten eine Vielfalt an Funktionen zur Textbearbeitung, Positionierung, Typografie, Formatierung und Helligkeitseinstellung an, näher erläutert in Oncins (2013).

Diese Optionen sind äußerst nützlich, weil Übertitel nicht mehr nur oberhalb der Bühne projiziert werden. Heutzutage kommen vermehrt Anzeigemöglichkeiten wie LED-Bildschirme, tragbare Geräte – unterstützt durch geeignete *Captioning*-Apps – oder Fluoreszenz-Displays in der Rückenlehne zum Einsatz, um dem Publikum mehr Flexibilität zu bieten.

Allerdings können auch diese neuen Anzeigegeräte „das Publikum dazu zwingen, seinen Fokus – wenn auch nur für einen kurzen Moment – von der Bühne abzuwenden, [und] sie lenken viel stärker vom Geschehen auf der Bühne ab, da sie direkt mit anderen visuellen Reizen konkurrieren" (Carlson 2006: 197, e. Ü.). Des Weiteren haben das Flimmern der LED-Bildschirme, die schlechte Sichtbarkeit für das Publikum in bestimmten Reihen sowie die begrenzte Anzahl an übertitelten Inszenierungen unter Anwendung solcher Tools – üblicherweise eine oder zwei pro Saison – zu Experimenten rund um die Frage geführt, wie Übertitel auf eine alternative, barrierefreie und skalierbare Art wiedergegeben werden können.

Neuere Umsetzungsmöglichkeiten der Übertitelung zielen darauf ab, die soeben erwähnten Herausforderungen mittels innovativer Technologien zu überwinden. So hat das Londoner Royal National Theater z. B. den Einsatz von Smartglasses getestet, diese anschließend eingeführt und damit ein „automatisiertes *Closed-Captioning*-System mit *Always-on*-Funktion bereitgestellt, das ein intensiveres Erlebnis mit mehr Gleichberechtigung ermöglicht" (RNT o. J. Abs. 3, e. Ü.). Darüber hinaus haben einige Theater damit begonnen, Übertitel in die Inszenierung selbst, z. B. in das Bühnenbild, zu integrieren, um so ihre

Form und technische Umsetzung der kreativen Atmosphäre und Botschaft der Aufführung anzupassen (Secară / Perez 2022).

Die Art der Anzeige von Übertiteln hat einen Einfluss darauf, wie diese rezipiert, aufgefasst und kreativ verarbeitet werden. Für die Arbeit von Übertitler*innen ist Wissen über die technischen Aspekte der Übertitelung infolgedessen von wesentlicher Bedeutung und sollte daher auch Teil der Schulungsmaßnahmen in diesem Bereich sein.

4 Forschung und Praxis: aktuelle Themenschwerpunkte im Übertitelungsbereich

In der Übertitelung werden zurzeit neue kreative, partizipative und technologiegestützte Initiativen getestet, die über die traditionelle Rolle der Übertitelung in der alleinigen Funktion als barrierefreier Service hinausgehen. Theater und Opernhäuser versuchen zunehmend, mehr Zuschauer*innen zu gewinnen. Für Regisseur*innen stellt Übertitelung so nicht mehr nur ein Zugang schaffendes Tool dar, das zu einer bestehenden Aufführung hinzugefügt wird, sondern vielmehr ein attraktives künstlerisches Mittel, das Aufführungen unterstützt und optimiert. Dies wird als integrierte Barrierefreiheit bezeichnet und bezieht sich auf Techniken und Strategien, die darauf abzielen, Barrierefreiheit im kreativen Prozess von Anfang an mitzudenken (Romero Fresco 2019). Auf Basis einer engen Zusammenarbeit zwischen dem Kreativteam und den Übertitler*innen untersucht die Forschung in diesem Bereich der Übertitelung die praktischen Auswirkungen dieser Ansätze und die neuen Kompetenzen, die für die Erbringung dieser Dienstleistung erforderlich sind (Fryer / Cavallo 2021, Secară / Perez 2022). Während barrierefreie Services nicht nur zunehmend an Sichtbarkeit gewinnen, sondern auch immer mehr in unsere Gesellschaft integriert werden, befassen sich einige Forschende auch mit den positiven Auswirkungen auf das Wohlbefinden, die sich aus der Teilhabe an inklusiven Aktivitäten und barrierefreien Aufführungen ergeben (Di Giovanni / Raffi 2022). Ein weiteres Forschungsgebiet umfasst die Partizipation in der Barrierefreiheit, bei der das Publikum aktiv bei der Erstellung des barrierefreien Services mitwirkt (Di Giovanni 2018). Auch auf dem Gebiet

der Technologie für die Bereitstellung von Übertitelung wird geforscht (Oncins / Orero 2020). Dazu gehören ebenso neue Forschungsfragen: Etwa wie tragbare Geräte mit entsprechenden Apps die Rezeption beeinflussen oder wie sich Spracherkennungstechnologien auf die Automatisierung in der Übertitelung auswirken. Dies sind nur einige Beispiele für die Vielfalt an Initiativen, die die Übertitelung zu einem ergiebigen und spannenden Forschungs- und Praxisfeld und einer wertvollen Komponente in einer inklusiveren und barrierefreien Gesellschaft machen.

Verwandte Themen

► Barrierefreiheit und AVT, S. 47–60.
► AVT im Theater, S. 239–246.

Weiterführende Literatur

Griesel, Yvonne (2014): *Welttheater verstehen. Übertitelung, Übersetzen, Dolmetschen und neue Wege.* Berlin: Alexander. | In dieser Publikation bietet die erfahrene deutsche Übersetzerin für Theater einen umfassenden und faszinierenden Einblick in die Welt der Theaterübersetzung – mit der Übertitelung als Schnittstelle von sprachlichen, künstlerischen, kreativen und technischen Dimensionen.

Secară, Alina / Perez, Emília (2022): „Addressing content, technical and collaboration concerns in providing access to the D/deaf and hard of hearing audience: Integrated theatre captioning and theatre sign language interpreting". In: Di Giovanni, Elena / Raffi, Francesca [Hrsg.]: *inTRAlinea* (Themenheft). *Inclusive theatre-making: translation, accessibility and beyond.* Abgerufen am 23.08.2022, https://www.intralinea.org/specials/article/addressing_content_technical_and_collaboration_concerns_in_providing_access_to_the_d_deaf_and_hard_of_hearing_audience | In diesem Artikel wird das Potenzial der integrierten Übertitelung und der Gebärdensprache analysiert, um Fragen der Gleichbehandlung, der Genauigkeit, der Stigmatisierung und der Kooperation zu klären, die bei der traditionellen Übertitelung und der Gebärdensprache auftreten.

Literaturverzeichnis

Burton, Jonathan (2009): „The Art and Craft of Opera Surtitling“. In: Díaz Cintas, Jorge / Anderman, Gunilla [Hrsg.]: *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*. London: Palgrave Macmillan. S. 58–70.

Carlson, Marvin (2006): *Speaking in Tongues: Language at Play in the Theatre*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Dewolf, Linda (2001): „Surtitling Operas. With Examples of Translations from German into French and Dutch“. In: Gambier, Yves / Gottlieb, Henrik [Hrsg.]: *(Multi)media translation. Concepts, Practices, and Research*. Amsterdam: Benjamins. S. 179–188.

Di Giovanni, Elena (2018): „Participatory accessibility: Creating audio description with blind and non-blind children“. In: *Journal of Audiovisual Translation* 1/1. S. 155–169. [DOI: https://doi.org/10.47476/jat.v1i1.50].

Di Giovanni, Elena / Raffi, Francesca (2022): „Inclusive Theatres as Boosters of Well-Being: Concepts and Practices“. In: *Journal of Audiovisual Translation* 5/1. S. 166–185. [DOI: https://doi.org/10.47476/jat.v5i1.2022.223].

EUROPÄISCHE KOMMISSION (2019): „European Accessibility Act – Employment, Social Affairs & Inclusion – European Commission“. Abgerufen am 23.08.2022, https://ec.europa.eu/social/main.jsp?catId=1202

Fryer, Louise / Cavallo, Amelia (2021): *Integrated Access in Live Performance*. London: Routledge.

Griesel, Yvonne (2005): „Surtitles and Translation Towards an Integrative View of Theater Translation“. In: *MuTra Challenges of Multidimensional Translation Conference Proceedings*. S. 1–14. Abgerufen am 14.08.2023, https://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Griesel_Yvonne.pdf

Mateo, Marta (2007): „Surtitling Today: New Uses, Attitudes and Developments“. In: *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies* 6. S. 135–154. [DOI: https://doi.org/10.52034/lanstts.v6i.184].

Ofcom (2006): „Television Access Services Review“. Abgerufen am 28.08.2022, https://www.ofcom.org.uk/consultations-and-statements/category-1/accessservs#:~:text=Ofcom%20is%20consulting%20on%20whether,description%20and%20signing%20on%20television

Oliver, Michael / Sapey, Bob / Thomas, Paul (2012): *Social Work with Disabled People*. London: Bloomsbury.

Oncins, Estella (2013): „The tyranny of the tool: surtitling live performances". In: *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice* 23/1. S. 42–61. [DOI: https://doi.org/10.1080/0907676X.2013.793374].

Oncins, Estella / Orero, Pilar (2020): „No audience left behind, one App fits all: an integrated approach to accessibility services". In: *The Journal of Specialised Translation* 34. S. 192–211. Abgerufen am 14.08.2023, https://www.jostrans.org/issue34/art_oncins.pdf

ORF (2022): *ORF barrierefrei – Aktionsplan 2021–2024*. Abgerufen am 23.08.2022, https://der.orf.at/unternehmen/humanitarian/barrierefreiheit/aktionsplan-barrierefreiheit-einfache-sprache100.pdf

RNT (o. J.): „Smart caption glasses". Abgerufen am 16.08.2023, https://www.tech4good-awards.com/finalist/national-theatre-smart-caption-glasses/

Romero Fresco, Pablo (2019): *Accessible Filmmaking: Integrating Translation and Accessibility into the Filmmaking Process*. London: Routledge.

Secară, Alina (2018): „Surtitling and Captioning for Theatre and Opera". In: Pérez González, Luis [Hrsg.]: *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation Studies*. London: Routledge. S. 130–144.

Secară, Alina / Perez, Emília (2022): „Addressing content, technical and collaboration concerns in providing access to the D/deaf and hard of hearing audience: Integrated theatre captioning and theatre sign language interpreting". In: Di Giovanni, Elena / Raffi, Francesca [Hrsg.]: *inTRAlinea* (Themenheft). *Inclusive theatre-making: translation, accessibility and beyond.* Abgerufen am 23.08.2022, https://www.intralinea.org/specials/article/addressing_content_technical_and_collaboration_concerns_in_providing_access_to_the_d_deaf_and_hard_of_hearing_audience

Secară, Alina / Allum, Tabitha (2010): „Enabling access to live cultural events through captioning and speech recognition technologies". Vortrag gehalten auf der *Languages and the Media Conference*, Berlin.

Stagetext / Sapio (2021): *Hidden Hard of Hearing Community Revealed by Lockdown Captioning*. Abgerufen am 23.08.2022, https://www.stagetext.org/news/hidden-hard-of-hearing-community-revealed-by-lockdown-captioning/

TEIL 3:

INSTITUTIONELLE ASPEKTE

Birgit Grübl

AVT in Fernsehanstalten

Im folgenden Artikel soll am Beispiel des Österreichischen Rundfunks ORF ein Überblick über die Formen der audiovisuellen Translation beim Fernsehen gegeben werden, wobei vor allem die intralinguale Untertitelung, aber auch die Audiodeskription besonders ausführlich behandelt werden, da ich als Mitarbeiterin der ORF-Untertitelungsredaktion auf diese Bereiche am umfassendsten eingehen kann. Ich bedanke mich an dieser Stelle bei Andrea Bogad-Radatz, Sarah Emler, Kenny Lang, Leyla Movahedi, Michael Posch, Nina Scherlofsky, Gerhard Schmied, Bettina Seliger und Christian Znopp für die inhaltliche Unterstützung.

Beim ORF werden verschiedenste Formen der audiovisuellen Translation verwendet, allen voran jene, die in den Bereich der Barrierefreiheit fallen, deren Ausbau im öffentlich-rechtlichen Fernsehen gesetzlich verpflichtend ist.

1 Untertitelung

1.1 Intralinguale Untertitelung

Für die intralinguale Untertitelung gibt es eine zentrale Ansprechstelle, die ORF-Untertitelungsredaktion als Teil der ORF Online und Teletext GmbH & Co KG. In dieser Fachabteilung werden intralinguale UT auf Deutsch für das Fernsehen sowie die TVthek und für Videos auf orf.at erstellt. Die geschlossenen, d. h. optional zuschaltbaren, TV-Untertitel sind über den Teletext abrufbar, wenn die Seite 777 angewählt wird. Der Großteil der UT wird intern von den festangestellten Redakteur*innen produziert.

Eine Herausforderung dabei ist natürlich, mit den UT den heterogenen Zielgruppen gerecht zu werden. Zu den potenziellen Nutzer*innen gehören

vor allem schwerhörige und gehörlose Personen. In Österreich sind circa 1,75 Millionen Menschen schwerhörig (ÖSB 2023), circa 450.000 darunter sind dadurch in der Kommunikation mit anderen beeinträchtigt (ÖGSDV 2023). Gehörlos sind laut Schätzungen circa 10.000 Menschen (WITAF 2023), für die es im ORF bei bestimmten Sendungen auch Gebärdensprachdolmetschungen gibt. 2022 wurden 46,72 Prozent des gesamten Fernsehprogramms mit Untertiteln ausgestrahlt. Auf ORF 1 waren 2022 sogar 76 Prozent des Gesamtprogramms untertitelt, auf ORF 2 73,74 Prozent (ORF-Teleplan 2023).

Erstellt werden sowohl Live-Untertitel, Semi-live-Untertitel als auch timecodierte Untertitel, die vorab vorbereitet und mit Timecodes versehen werden. In der Untertitelungsredaktion werden die meisten Sendungen semi-live abgewickelt. Das heißt, es gibt Beiträge, für die die UT im Vorhinein vorbereitet werden können, diese werden dann aber live und manuell an der richtigen Stelle auf Sendung geschickt. Dazwischen gibt es meist Live-Gespräche mit Studiogästen oder Korrespondent*innen, für die vorher höchstens Fragen vorbereitet werden können. Natürlich gibt es auch Sendungen, die komplett live untertitelt werden wie Sportsendungen oder die Übertragungen der Nationalratssitzungen.

Die UT für Live-Gespräche werden mithilfe der Technik des Respeaking und der Spracherkennungssoftware Dragon in Kombination mit der Untertitelungssoftware FAB erstellt. Die Live-Untertitler*innen hören zu und formulieren simultan die UT, indem sie unter anderem paraphrasieren und kürzen. Dragon wandelt den von den Untertitler*innen gesprochenen Text in Schriftform um und dieselben Untertitler*innen korrigieren nach Möglichkeit noch Fehler, bevor sie den Text auf Sendung schicken. Dragon verwechselt manchmal ähnlich klingende Wörter, wie etwa „W-Lan“ und „Wählern“ oder auch „Koalition“ und „Kollision“. Letzterer Fehler kann aber auch durch eine leicht undeutliche Aussprache entstehen.

Ein translatorisches Studium, insbesondere ein Dolmetschstudium, oder eine Ausbildung im Schriftdolmetschen ist eine sehr gute Basis für den Beruf des Live-Untertitlers/der Live-Untertitler*in, aber keine Voraussetzung, da die ORF-Untertitelungsabteilung die Untertitler*innen selbst ausbildet.

Die Live-Untertitelredakteur*innen erstellen die Live- und Semi-live-UT, aber auch timecodierte UT, etwa für Serien und Dokumentationen. Die Semi-

live- und Live-UT werden zur Gänze intern produziert. Viele timecodierte Sendungen werden hingegen von Fremdfirmen produziert.

Die für den ORF.at-Newsroom timecodierten Videos, die auch in der UT-Redaktion untertitelt werden, bestehen zu einem Großteil aus englischen Originaltönen, die intralingual auf Englisch untertitelt werden. Ein englisches Transkript, das ebenso wie die Videos von den Presseagenturen stammt, wird dafür in der Regel mitgeliefert.

1.2 Automatische Spracherkennung

Aufgrund des Ausbaus des Untertitelangebots und der technologischen Entwicklung werden automatische Spracherkennungssysteme getestet und ergänzend eingesetzt. Bei Dokumentationen oder Beiträgen, bei denen der Sprechertext nicht schriftlich vorliegt und deutlich gesprochen wird, ist das automatische Transkriptionsprogramm Amberscript sehr hilfreich. Bei Dialekt- oder Live-Sendungen im Fernsehen eignen sich automatische Programme jedoch nicht. Wenn in einer österreichischen Dialektvariante gesprochen wird, werden, je nachdem, wie stark ausgeprägt der Dialekt ist, häufig Wörter verwechselt bzw. falsch wiedergegeben. Der Korrekturaufwand ist dadurch größer, als die Sendung komplett selbst zu untertiteln. Im Dialekt wird „wir“ oft als „ma“ wiedergegeben, zum Beispiel „dann hab'ma“. Dann wird „ma“ von der Spracherkennung in der Regel als „man“ wiedergegeben, also steht dann „haben man“ statt „haben wir“.

Bei einem Live-Setting wird derzeit aber auch der Einsatz automatischer Programme erprobt, und zwar bei bestimmten Pressekonferenzen, die nicht live im Fernsehen, sondern über Live-Stream in der Mediathek, also der TVthek, übertragen werden. In diesem Fall haben die Live-Untertitler*innen die Möglichkeit, sowohl den Livestream als auch die von aiconix automatisch generierten Live-Untertitel ca. zwei Minuten vor Ausstrahlung des Live-Streams zu erhalten. In diesen zwei Minuten kann der Live-Untertitler/die Live-Untertitler*in die automatischen UT vorab korrigieren. Kürzungen und ein Umstellen der Sätze sind aus Zeitgründen aber schwer möglich. Daher eignet sich diese automatische Methode nur bei Pressekonferenzen, bei denen nicht allzu schnell gesprochen wird oder die inhaltlich nicht zu dicht sind.

Im linearen Programm kann die Methode nicht angewendet werden, da es im deutschsprachigen Fernsehen keine Zeitverzögerung gibt, also die Untertitler*innen das Bild und den Ton nicht vor der öffentlichen Ausstrahlung bekommen können. Unkorrigiert könnten die live generierten UT jedoch nicht auf Sendung gehen.

1.3 Interlinguale Untertitelung

Zur Sendung WIR (ORF TV-Programm 2023) auf ORF III werden interlinguale UT erstellt. Es handelt sich dabei um ein Fernsehmagazin für Volksgruppen in Österreich. Die Besonderheit bei dieser Sendung ist, dass sie bis auf die Moderationen nur in den Originalsprachen ausgestrahlt wird, also in den sechs autochthonen Volksgruppensprachen Österreichs. Wer die deutsche Übersetzung benötigt, muss die UT einschalten. Die jeweiligen Redakteur*innen, die in dem Fall die Ausgangssprache beherrschen, erstellen für die Untertitler*innen die deutsche Übersetzung, die daraus die UT produzieren.

Interlinguale Untertitelungsanteile kann es auch bei Live-Sendungen geben, bei Sportsendungen oder bei Unterhaltungsshows. Hier werden bei der Live-Übertragung manchmal englischsprachige Gespräche erst einige Sekunden später von den Moderator*innen auf Deutsch zusammengefasst. In der ORF-Untertitelungsredaktion gilt derzeit die Regel, dass die Untertitler*innen solche Passagen gleich interlingual wiedergeben, also dolmetschen und respeaken können, wenn sie sich dazu in der Lage sehen. Es besteht aber keine Verpflichtung dazu.

2 Audiodeskription

Im Jahr 2022 wurde insgesamt 7,42 Prozent des Gesamtprogramms im Fernsehen audiodeskribiert (ORF-Teleplan 2023). Die AD im ORF war immer an externe Firmen ausgelagert und ist dies größtenteils nach wie vor.

Die AD für Filme, Serien und Dokumentationen wird extern produziert und normalerweise bereits nach dem Mehraugenprinzip kontrolliert. Der ORF gibt die Produktion dann in einer letzten Qualitätskontrolle noch frei. Seit

2021 ist diese Überprüfung, die sogenannte Abnahme, der fremdproduzierten Hörfilme in der ORF-Untertitelung angesiedelt. Ein Team aus derzeit fünf Live-Untertitelredakteur*innen wurde dafür eingeschult.

Dabei gibt es zwei Varianten der Abnahme: Bei der einen ist die AD schon fertig als Tonspur aufgenommen. Hier geht es nur darum, sie freizugeben bzw. bei groben Fehlern gegebenenfalls abzulehnen. Bei der anderen Variante schicken die Audiodeskriptions-Autor*innen ein schriftliches Skript. In diesem Fall können die ORF-Mitarbeiter*innen noch etwaige Fehler korrigieren und Änderungswünsche bekanntgeben, bevor die Tonspur mit dem/der externen Sprecher*in im Tonstudio erstellt wird.

Seit 2020 gibt es auch einen kleinen Anteil an Hörfilmen, die zum Teil intern in der ORF-Untertitelungsredaktion abgewickelt werden. Externe Autor*innen erstellen ein Skript mithilfe des Programms AD-Stage-Editor, das zwei Mitarbeiter der ORF-Untertitelung entwickelt haben. Mit dem Programm kann die AD schriftlich wie Untertitel eingegeben und durch einen Timecode an die richtige Stelle gesetzt werden. Synthetische Computerstimmen lesen den Text dann automatisch vor.

Das Audiodeskriptionsteam in der Untertitelung korrigiert das Skript und arbeitet Änderungswünsche ein. Ein wesentlicher Teil der Arbeit ist dabei, Phoneme von einzelnen Wörtern zu verändern, wenn die synthetische Stimme sie nicht richtig wiedergibt. Schnabel wird zum Beispiel als „Schnaberl“ wiedergegeben und muss daher phonetisch anders geschrieben werden. Im Anschluss wird noch die Tonspur mit der AD produziert.

Das synthetische Audiodeskriptionsprogramm wird unter anderem bei der Dokumentationsreihe „Universum“ eingesetzt. In diesem Fall korrigiert auch die Redaktion von „Universum“ das AD-Skript noch einmal, bevor die finale Version des Hörfilms erstellt wird. Für einzelne Sendungen wird die synthetische AD vom ORF-Audiodeskriptionsteam in der Untertitelung selbst produziert, also ohne externe Autor*innen. Die Live-Audiokommentare, etwa bei Sportveranstaltungen wie Fußballspielen oder auch Unterhaltungsshows, werden hingegen ausschließlich fremdproduziert (AUDIO 2 2023).

3 Voice-over

Deutsche Fassungen von Dokumentationen werden vom ORF oft selbst hergestellt. Diese werden aber als Voice-over produziert und nicht synchronisiert. Auch in aktuellen Sendungen kommt regelmäßig Voice-over vor. Wie genau bei der Übersetzung vorgegangen wird, hängt von der jeweils zuständigen Redaktion ab.

Der ORF gehört zur European Broadcasting Union (EBU) und innerhalb dieser werden Informationen ausgetauscht. Originaltöne werden zum Beispiel von den öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten ins Englische übersetzt und an die EBU in Genf geschickt. Dort werden sie auf eine Plattform gestellt, von der die EBU-Mitglieder die Informationen abrufen können. Im ORF übermitteln eigens dafür angestellte Mitarbeiter*innen Informationen auf Englisch und Übersetzungen vom Deutschen ins Englische an die EBU.

In anderen Fällen kommen die Übersetzungen von den Presseagenturen, also etwa von Agence France Presse oder Reuters. Wenn die Originaltöne auf Englisch sind oder die Journalist*innen Interviews auf Englisch führen, übersetzen sie diese in der Regel selbst, da sehr gute Englischkenntnisse vorausgesetzt werden.

Bei anderen Originalsprachen werden manchmal auch externe Übersetzer*innen engagiert, wenn die Journalist*innen bzw. Gestalter*innen von Dokumentationen die jeweilige Sprache nicht beherrschen. Bei Koproduktionen organisieren zum Beispiel auch die Produktionsfirmen Dolmetscher*innen für den Dreh, bei eingekauften fremdsprachigen Dokumentationen wird zum Teil schon ein deutsches Skript an den ORF geliefert. Für Live-Simultandolmetschungen wie etwa bei politischen Ereignissen gibt es eine ORF-interne Liste von Dolmetscher*innen für verschiedene Sprachen, die immer wieder erweitert wird. Manche Redaktionen oder auch ORF III führen eigene Listen mit Dolmetscher*innen.

4 Weitere AVT-Formen

Synchronisation spielt im ORF so gut wie keine Rolle, da der ORF die deutschsprachigen Fassungen von Filmen und Serien seit Jahrzehnten zukauft und nicht selbst in Auftrag gibt. Spielfilme werden normalerweise schon vorher fürs Kino synchronisiert. Die großen Synchronstudios befinden sich in Deutschland. Eine Ausnahme stellen vier Folgen der Serie „Die Simpsons“ dar, die einmal mit österreichischen Kabarettisten synchronisiert wurden. Die Produktion war hier aber einfacher, als das sonst beim klassischen und teuren Verfahren der Lippensynchronisation der Fall ist, da es sich um Animation handelte.

Für gehörlose Menschen spielen natürlich die Gebärdensprachdolmetschungen eine wichtige Rolle. Die Gebärdensprachdolmetscher*innen beim ORF sind ein fixes Team und arbeiten regelmäßig für den ORF, sind aber freiberuflich tätig. 2022 wurden insgesamt 1,81 Prozent des gesamten Fernsehprogramms in die Gebärdensprache gedolmetscht (ORF-Teleplan 2023). Bezüglich Leichte Sprache bzw. Einfache Sprache kann man abschließend festhalten, dass seit 2020 täglich Nachrichten in Einfacher Sprache auf Radio Wien, auf ORF III sowie auf ORF.at angeboten werden.

5 Fazit und Ausblick

Wie der Überblick zeigt, haben im ORF jene Formen der audiovisuellen Translation, die die Barrierefreiheit betreffen, klar Vorrang. Es gibt eine eigene Abteilung für die Untertitelung und auch einen regelmäßigen Austausch mit den jeweiligen Interessensgruppen zur Weiterentwicklung des Angebots, das außerdem verpflichtend ausgebaut werden muss.

Der Bereich der Barrierefreiheit im ORF, speziell in der Live-Untertitelung, hat sich in den vergangenen Jahren immer mehr zu einem attraktiven Berufsfeld für ausgebildete Translator*innen entwickelt. Der Bedarf an Translator*innen in diesem Bereich wird wahrscheinlich auch in den kommenden Jahren steigen.

Das Berufsprofil von Untertitler*innen wird sich durch neue Anforderungen aber erweitern. Kompetenzen wie Editieren und das Erlernen neuer

technischer Programme werden immer wichtiger werden. Denn die automatische Spracherkennung wird aufgrund der technologischen Entwicklungen, auch im Bereich der Künstlichen Intelligenz, immer besser einsetzbar werden. Spracherkennungsprogramme werden wahrscheinlich bald auch Dialekt besser erkennen und wiedergeben können, da KI-basierte Sprachmodelle gerade weiterentwickelt und auch auf österreichischen Dialekt trainiert werden. Aber um qualitativ hochwertige Untertitel weiterhin zu garantieren, wird man sehr genau prüfen müssen, in welchen Programmformaten die automatische Spracherkennung eine tatsächliche Zeitersparnis bringt und damit die Effizienz steigert.

Ausgebildete Übersetzer*innen und Dolmetscher*innen arbeiten aber nicht nur in der Untertitelung, sondern auch in anderen Bereichen im ORF. Meist zählen Übersetzen und Dolmetschen dann aber nicht zu ihren Hauptaufgaben. Übersetzungs- und Dolmetschtätigkeiten werden abgesehen von Live-Simultandolmetschungen nur zu einem geringen Teil an ausgebildete – interne oder externe – Translator*innen vergeben, natürlich auch aufgrund der Sprachkenntnisse der Journalist*innen bzw. Korrespondent*innen.

Eine Chance, Übersetzungs- und Dolmetschtätigkeiten im Rahmen der audiovisuellen Translation mehr ins allgemeine Bewusstsein zu rücken, liegt möglicherweise in der interlingualen Untertitelung. Mittlerweile wird auch eine regelmäßig ausgestrahlte Sendung, das Volksgruppenmagazin „WIR“, interlingual untertitelt. Meiner Einschätzung nach wird die interlinguale Untertitelung im ORF in Zukunft eine immer größere Rolle spielen.

Verwandte Themen

- Barrierefreiheit und AVT, S. 47–60.
- Untertitelung, S. 107–122.
- Voice-over-Übersetzung, S. 141–148.
- Audiodeskription, S. 149–160.

Literaturverzeichnis

AUDIO 2 (2023): *Live-Audiodeskription von AUDIO2.* Abgerufen am 27.3.2023, https://www.audio2.at/live-audiodeskription

ÖGSDV (2023): *Österreichischer Gebärdensprach-Dolmetscher:innen- und Übersetzer:innen Verband.* Abgerufen am 27.3.2023, https://oegsdv.at

ORF (2023): *ORF barrierefrei – Aktionsplan 2022–2025.* Abgerufen am 04.04.2023, https://der.orf.at/unternehmen/humanitarian/barrierefreiheit/aktionsplan-barrierefreiheit104.html

ORF-Teleplan (2023): *Übersicht Produktion Kanaltrennung* (internes Dokument). Wien: ORF.

ORF TV-Programm (2023): *WIR.* Abgerufen am 27.3.2023, https://tv.orf.at/program/orf3/wir100.html

ÖSB (2023): *Österreichischer Schwerhörigenbund Dachverband.* Abgerufen am 27.3.2023, https://www.oesb-dachverband.at

WITAF (2023): *Gehörlosigkeit.* Abgerufen am 27.3.2023, https://www.witaf.at/gehoerlosigkeit

Tinka Stössel

AVT bei Streamingplattformen

1 Einleitung

In den vergangenen Jahren haben sich zahlreiche Streamingplattformen unterschiedlichsten Formats verbreitet. Sie bieten nahezu unbegrenzte Möglichkeiten, Filme, Serien und jegliche andere Art von audiovisuellem Inhalt zu sehen oder hören. Die einzigen Voraussetzungen sind ein geeignetes Gerät, ein stabiles Internet und allenfalls ein Abonnement beim jeweiligen Anbieter. Da diese Plattformen somit einfach zugänglich sind, haben sie sich sehr rasch etabliert und werden stetig mit neuen Inhalten erweitert.

Auf diesen Plattformen sind verschiedene Formen der AVT vertreten, wobei die Untertitelung am häufigsten angeboten wird, weil sie relativ einfach zu organisieren ist. Da jede Plattform anders aufgebaut ist und jeweils ein anderes Publikum anvisiert, unterscheidet sich auch die Bearbeitung der zu übersetzenden Inhalte. Exemplarisch werden im Folgenden die AVT-Produktionsabläufe anhand von zwei kostenlosen globalen Plattformen, globalen Video-on-Demand-Plattformen sowie regionalen und nationalen Plattformen vorgestellt.

2 YouTube

Eine der bekanntesten Plattformen ist YouTube. Auf dieser kostenlosen Plattform kann jede/r NutzerIn ein Konto erstellen und eigene Videos hochladen. Die AVT ist dementsprechend ebenfalls nutzergesteuert, sodass eigene Untertitel manuell mithilfe des YouTube Studio Tools erstellt werden können. Es besteht auch die Möglichkeit, Untertiteldateien hochzuladen, die vorab mit einer anderen Software produziert wurden.

Wer sich diese Arbeit ersparen möchte, kann auf automatische Untertitel zurückgreifen. YouTube nutzt hierfür eine automatische Spracherkennung zur Transkripterstellung. Für die Übersetzung werden Algorithmen, die mit maschinellem Lernen erzeugt werden, eingesetzt. Aktuell sind diese automatischen Untertitel in 14 Sprachen möglich. YouTube weist jedoch darauf hin, dass die Qualität variieren kann, da das System bei Akzenten, Dialekten, einer falschen Aussprache oder lauten Hintergrundgeräuschen Schwierigkeiten hat. Es wird empfohlen, eine professionelle Übersetzung anfertigen zu lassen und die Untertitel vor dem Hochladen auf Richtigkeit zu überprüfen. Auch für Livestreams, z. B. Fußballübertragungen, können automatische Untertitel eingeschaltet werden, jedoch momentan nur vereinzelt und nur auf Englisch (YouTube-Hilfe 2022).

Da die Erstellung von Untertiteln nutzergesteuert ist, gibt es keine bestimmten Richtlinien, an die sich die NutzerInnen halten müssen. Ob sie die automatische, eigene oder eine professionelle Untertitelung einsetzen möchten, entscheidet jede/r selbst.

3 TED

Ebenfalls weitverbreitet und kostenlos ist die TED-Plattform. Sie enthält Verfilmungen von Präsentationen auf TED-Tagungen sowie weitere Kurzvideos zu allgemeinen Fragestellungen aus den verschiedensten Themenbereichen. Von der Frage, ob Musikunterricht das Gehirn fördert, über jüngste Dinosaurierfunde bis hin zur Entstehungsgeschichte der spanischen Sprache sind nahezu alle Themenbereiche vertreten und bieten zusammen eine breitgefächerte Lernplattform. Um diese Inhalte möglichst weltweit zugänglich zu machen, nutzt die Plattform Crowdsourcing, d. h. Freiwillige aus aller Welt übernehmen die Aufgabe des Übersetzens bzw. Untertitelns.

Die Untertitelung ist aktuell die einzige AVT-Form bei TED und wird in 115 Sprachen von nahezu 45.000 ÜbersetzerInnen nach und nach zur Verfügung gestellt (About TED Translators 2022). Es wird dabei zunächst eine automatische – auf Wunsch manuelle – Transkription erstellt, die anschließend mithilfe der Untertitelungssoftware CaptionHub übersetzt wird. Jede Über-

setzung wird von einer/m erfahrenen TED-ÜbersetzerIn überprüft, bevor sie online publiziert wird (TED Get started 2022).

Um ÜbersetzerIn zu werden, müssen Interessierte die gewählten Ausgangs- und Zielsprachen fließend beherrschen, eine kurze Einstiegsprüfung bestehen und die TED-Richtlinien kennen (TED Get started 2022). Diese Richtlinien werden von TED bereitgestellt und geben Informationen zur Erstellung einer guten Übersetzung sowie zur Gestaltung der Untertitel. Bei sprachspezifischen Fragen kann man sich an die SprachkoordinatorInnen wenden, die bereits länger für TED übersetzen (TED Guidelines 2022, TED Subtitling Tips 2022).

Da die Plattform auf Freiwilligenarbeit basiert, werden die UntertitlerInnen nicht vergütet. TED legt jedoch viel Wert auf ihre Arbeit und achtet auf ihre Sichtbarkeit. Über jedem Video werden die Namen von UntertitlerIn und RevisorIn eingeblendet und alle UntertitlerInnen bekommen auf der TED-Plattform eine Webpage mit Informationen zu den Videos, die sie bearbeitet haben (TED Translators 2022).

4 Netflix und Co.

Die heute vielleicht bekanntesten Streamingplattformen sind die großen globalen Dienste wie Netflix, Amazon Prime Video und Disney+. Auf diesen Plattformen kann man kostenpflichtig neue – und alte – Sendungen und Filme schauen, die meistens nicht im regionalen Fernsehprogramm erscheinen. Im Gegensatz zu den kostenlosen Plattformen ist ihr AVT-Angebot breiter gefächert, d. h. Audiodeskription und Synchronisierung sind ebenfalls in einem gewissen Ausmaß vertreten. Außerdem arbeiten sie mit professionellen AVT-Beschäftigten aus aller Welt. Dies bedeutet wiederum, dass die AVT-Produktionskette bei diesen Streamingdiensten deutlich komplexer ist als bei den kostenlosen Plattformen.

Grundsätzlich arbeiten diese Streamingplattformen – außer bei Eigenproduktionen – mit Lizenzen, d. h. sie holen sich die Erlaubnis ein, bestimmte Filme, Serien usw. auf ihrer Plattform für einen bestimmten Zeitraum zur Verfügung zu stellen. Da diese Lizenzen nicht immer für jedes Land erhältlich sind, gibt es in jedem Land ein etwas anderes Angebot, sodass manche Filme

nur von bestimmten Standorten abgespielt werden können (Lobato 2019). Für die AVT kommt es darauf an, ob bereits eine übersetzte Fassung vorhanden ist und ob die Streamingplattform diese übernehmen darf bzw. möchte. Falls nicht, muss die Produktion neu übersetzt werden und es kann passieren, dass eine Produktion für jede Streamingplattform separat übersetzt wird. Bei Eigenproduktionen – den sogenannten *Originals* – stellt sich diese Frage nicht, da ohnehin neue Übersetzungen erstellt werden müssen. Diese Produktionen sind dann aber standortunbeschränkt verfügbar.

Welche Produktionen in welche Sprachen übersetzt werden, hängt oft von komplexen internen Algorithmen ab, die projizieren, welche Produktionen in welchen Regionen besonders viele ZuschauerInnen erreichen könnten. Falls eine Produktion gute Zahlen erzielt, werden üblicherweise weitere Sprachen und weitere AVT-Formen (z. B. Synchronisierung) hinzugefügt (Netflix Technology Blog 2020).

Die Erstellung der Untertitel basiert auf der Arbeit vieler AkteurInnen. Da Streamingdienste in der Regel keine Inhouse-ÜbersetzerInnen haben, beauftragen sie eine Übersetzungs- oder Lokalisierungsfirma – sogenannte *Language Service Providers* (LSP) oder *Vendors* – mit der Bearbeitung der AVT für einen Film oder eine Serie. Diese sind entweder für einen Teil oder den gesamten Produktionsablauf verantwortlich, d. h. von der Suche nach geeigneten UntertitlerInnen bis zur abschließenden Qualitätskontrolle (s. hierzu Nikolić 2021).

Die Produktionskette kann auf Basis vieler Faktoren, wie etwa Kosten und Zeitdruck, stark variieren. Einige LSPs geben bestimmte Projekte an weitere LSPs weiter, andere arbeiten direkt mit ihrem eigenen Pool von – meist freiberuflichen – ÜbersetzerInnen bzw. UntertitlerInnen, die entweder direkt Projekte bekommen oder sich diese selbst auf einer „Shark Tank" Plattform ergattern müssen, wo nur die Schnellsten berücksichtigt werden. Sobald sie ein Projekt erhalten, nutzen sie eine Untertitelungssoftware, um es zu bearbeiten. Hierfür können sie sich zum Teil die Software selbst aussuchen, oder es wird eine durch den LSP oder die Streamingplattform vorgegeben.

Grundsätzlich arbeiten die Streamingplattformen mit Guidelines, entweder ihren eigenen oder anderen öffentlich zugänglichen, wie etwa jenen von Netflix. In den Guidelines sind meist Informationen zu allgemeinen Aspekten,

technischen Aspekten, zur Template-Gestaltung sowie Sprachspezifisches enthalten (Netflix Timed Text Style Guides 2022, Disney Subtitle and CC Style Guide 2022). Nach Erstellung der Übersetzung bzw. Untertitel werden Qualitätskontrollen durchgeführt, entweder maschinell oder manuell von anderen ÜbersetzerInnen, bevor das Ergebnis an die Streamingplattform gesendet und – nach möglichen weiteren Kontrollen – schließlich publiziert wird.

Es ist möglich, dass während der verschiedenen Produktionsabschnitte eine maschinelle Übersetzung mit Post-Editing, Templates, (maschinellen) Überprüfungen usw. eingesetzt wird. Dies ist meist dem LSP überlassen und die Qualität des Endprodukts variiert dementsprechend. Darüber hinaus sorgt dies seitens der UntertitlerInnen global für zunehmende Unzufriedenheit. Es wird deshalb auf verschiedenen Wegen daran gearbeitet, die Arbeitsbedingungen zu verbessern, z. B. durch Verbände (AVÜ 2022, AVTE 2022) oder EU-Vorschriften (Europäische Kommission 2021).

Die Synchronisierung und die Audiodeskription funktionieren etwas anders als die Untertitelung, da die Audiospuren der Produktionen neugestaltet werden müssen und dies mit deutlich mehr Aufwand verbunden ist. Netflix arbeitet z. B. direkt mit lokalen Synchronstudios. Für die deutsche Sprache hat das Unternehmen aktuell zehn Partner in Deutschland (Netflix Dubbing Partners 2022), die sich um die Abwicklung kümmern.

5 Streaming in der DACH-Region

In der DACH-Region gibt es neben den globalen Streamingplattformen auch viele lokale, wie etwa *Videobuster* in Deutschland, *Flimmit* in Österreich, *Play Suisse* in der Schweiz sowie die vielen Mediatheken der Fernsehsender. Auch hier arbeiten die Streamingplattformen hauptsächlich mit Lizenzen, jedoch unterscheidet sich das Vorgehen ein wenig von den unter 4. genannten Plattformen.

In Deutschland gibt es beispielsweise die Plattform *Videobuster*, die nach ähnlichem Ursprungskonzept wie Netflix arbeitet. Sie besitzt eine Videothek mit Filmen aus aller Welt, die man entweder per Streaming oder per DVD-Post ausleihen und nach Wunsch kaufen kann. Die AVT wurde bereits vorher

erstellt und die Inhalte entsprechen dem, was im Mediengeschäft auf DVD erhältlich ist. Es kann daher sein, dass es bei einem US-amerikanischen Film nur die englische Originalfassung sowie eine deutsche Synchronisierung und jeweils englische und deutsche Untertitel gibt. Bestimmte Titel haben nur eine deutsche Synchronisierung ohne Untertitel (Videobuster 2022).

In Österreich gibt es *Flimmit*, welches „das volle Österreich-Programm an einem Ort“ anbietet (Flimmit 2022). Auf dieser kostenpflichtigen Plattform gibt es hauptsächlich österreichische, aber auch ausgewählte Produktionen aus Europa. Wie bei *Videobuster* wird auch hier die AVT bereits im Vorfeld abgewickelt. Alle nicht deutschsprachigen Titel sind deutsch untertitelt, jedoch nicht zwingend synchronisiert. Bei deutschsprachigen Sendungen ist das Vorhandensein von Untertiteln variabel. (Flimmit 2022)

Auch in der Schweiz gibt es eine Plattform, die hauptsächlich nationale Produktionen zur Verfügung stellt. *Play Suisse* ist die Streamingplattform des Schweizer Rundfunks SRG SSR und bietet Schweizer Filme, Serien und Dokumentationen – zum Teil auch europäische Produktionen – kostenlos an. Diese Plattform vereint die regionalen (nach Sprache aufgeteilten) Komponenten SRF, RSI, RTR und RTS, sodass alle Eigen- und Koproduktionen auf einer Plattform abspielbar sind. Da die Plattform der SRG SSR gehört, wird die AVT zentral durch diese gesteuert. Alle Programme sind zumindest mit Untertiteln in den drei Landessprachen Deutsch, Französisch und Italienisch verfügbar, zum Teil auch in Rätoromanisch. Eine Synchronisierung oder Audiodeskription in einer oder mehreren Landessprachen ist auch oft vorhanden (SRG SSR PlaySuisse 2020).

Bei den verschiedenen Mediatheken der Fernsehsender in der DACH-Region ist das Angebot variabel. Falls eine AVT vorliegt, dann am häufigsten in Form von Untertiteln in der Audiosprache. Diese können oft auch in verschiedenen Größen angezeigt werden. Audiodeskription oder Gebärdensprache sind zum Teil ebenfalls vorhanden; dies hängt jedoch von der jeweiligen Fernsehanstalt ab, die für die AVT bzw. barrierefreie Kommunikation zuständig ist.

6 Schlussfolgerung

Wie aus den vorangegangenen Beispielen ersichtlich, ist die heutige Streaminglandschaft – und somit auch die entsprechende AVT – vielfältig. Von Plattformen, bei denen die NutzerInnen allein entscheiden, ob und wie sie eine AVT hinzufügen möchten, bis hin zu großen Unternehmen, in denen die AVT über eine komplexe Produktionskette und viele Zwischenparteien organisiert wird, sind alle Konstellationen möglich.

Inwieweit AVT angeboten wird, ist unterschiedlich und hängt von vielen Faktoren ab. Bei YouTube ist es immer möglich, zumindest eine Untertitelung in der Audiosprache sicherzustellen, auch wenn diese maschinell und oft von fraglicher Qualität ist. Bei den anderen Plattformen hängt es davon ab, ob sich die Menschen hinter der Plattform für eine entschieden haben und, wenn ja, in welchen Sprachen. Bei TED können die freiwilligen ÜbersetzerInnen entscheiden, welche Videos sie gut finden und in ihre Sprache übersetzen möchten. Bei anderen Plattformen, wie den großen Streamingplattformen, hängt es von anderen Faktoren ab, wie etwa Zuschauerzahlen. Bei den regionalen Plattformen ist es je nach Land unterschiedlich: In der Schweiz, die mehrsprachig ist, wird die AVT im größeren Ausmaß eingesetzt als in den einsprachigen Ländern Deutschland und Österreich.

Bei den Streamingplattformen gilt es zu berücksichtigen, dass sich vieles in kürzester Zeit ändern kann. Es werden laufend neue AVT-Formen in verschiedenen Sprachen zur Verfügung gestellt und auch auf den regionalen Plattformen wird die barrierefreie Kommunikation ausgebaut, sodass auch immer öfter Audiodeskription und Gebärdensprache als Optionen angezeigt werden. Mit immer neueren Technologien steht aber auch die Frage der Automatisierung im Raum. Es werden bereits heute bei den großen Streamingplattformen zum Teil maschinelle Übersetzungen genutzt und bei Amazon wird bereits eine automatisierte Synchronisierung getestet (Slator 2021). Welche Auswirkungen diese Automatisierungen auf die Zukunft der AVT haben, ist ungewiss, jedoch wird es unmöglich sein, sich diesem Trend ganz zu entziehen. Die Streaminglandschaft bleibt somit dynamisch und spannend.

Verwandte Themen

- Untertitelung, S. 107–122.
- AVT in Fernsehanstalten, S. 209–217.
- Untertitelungsfirmen, S. 255–263.
- Normen und Qualität in der AVT, S. 345–359.
- Technologische Entwicklungen in der AVT, S. 361–375.

Weiterführende Literatur

Chaume, Frederic (2013). *Audiovisual Translation: Dubbing*. London: Routledge. | Dieses Werk bietet besonders für EinsteigerInnen eine umfangreiche Einführung in alle Aspekte der Synchronisierung.

Lobato, Ramon (2019). *Netflix Nations – The Geography of Digital Distribution*. New York: New York University Press. | Werk aus der Medienwissenschaft, welches anhand von Netflix das Streamingphänomen und die entsprechende Globalisierung erklärt.

Netflix Technology Blog (2020). *Supporting content decision makers with machine learning*. Abgerufen am 23.11.2022, https://netflixtechblog.com/supporting-content-decision-makers-with-machine-learning-995b7b76006f | Für Technologieinteressierte: eine Erklärung von Netflix, wie sie mittels maschinellen Lernens u. a. entscheiden, welche AVT-Formen (Untertitel, Synchronisierung) für welche Produktionen erstellt werden sollen.

Literaturverzeichnis

AVTE Audiovisual Translators Europe – The European Federation of Audiovisual Translators (2022): *What do we do?* Abgerufen am 23.11.2022, https://avteurope.eu/what-do-we-do/

AVÜ Die Filmübersetzer*innen (2022): *Wer wir sind*. Abgerufen am 23.11.2022, https://filmuebersetzen.de/avue.html

Europäische Kommission (2021): *Pressemitteilung – Vorschläge der Kommission zur Verbesserung der Arbeitsbedingungen von Menschen, die über digitale Arbeitsplattformen arbeiten*. Abgerufen am 23.11.2022, https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/de/ip_21_6605?fbclid=IwAR2FLMXVkwWbJPryGrqEw4NNdAUqBMiL-FOe3e7UnICFG5qD28_bVuFYHcj0

Flimmit (2022): *Über uns*. Abgerufen am 23.11.2022, https://flimmit.at/ueber

Lobato, Roman (2019): *Netflix Nations – The Geography of Digital Distribution*. New York: New York University Press.

Netflix (2022): *Dubbing Partners*. Abgerufen am 23.11.2022, https://np3.netflixstudios.com/s/dubbing

Netflix Partner Help Center (2022): *Timed Text Style Guides*. Abgerufen am 23.11.2022, https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/sections/203480497-Timed-Text-Style-Guides

Netflix Technology Blog (2020): *Supporting content decision makers with machine learning*. Abgerufen am 23.11.2022, https://netflixtechblog.com/supporting-content-decision-makers-with-machine-learning-995b7b76006f

Nikolić, Kristijan (2021): „Quality Control of Subtitles: A Study of Subtitlers, Proofreaders, Quality Controllers, LSPs and Broadcasters/Streaming Services". In: *Journal of Audiovisual Translation* 4/3. S. 66–88. [DOI: https://doi.org/10.47476/jat.v4i3.2021.182].

Slator (2021): *Automatic Dubbing: Amazon AI Researchers Explore Length-Controlled MT*. Abgerufen am 29.11.2022, https://slator.com/amazon-ai-researchers-explore-length-controlled-mt/

SRG SSR (2020): *Play Suisse – Die Schweiz in Originalversion*. Abgerufen am 23.11.2022, https://www.srgssr.ch/fileadmin/dam/documents/Dossiers/Play-Suisse_brochure_de.pdf

TED (2022): *About TED Translators*. Abgerufen am 23.11.2022, https://www.ted.com/about/programs-initiatives/ted-translators

TED (2022): *Get started*. Abgerufen am 23.11.2022, https://www.ted.com/participate/translate/get-started

TED (2022): *Guidelines*. Abgerufen am 23.11.2022, https://www.ted.com/participate/translate/guidelines

TED (2022): *Subtitling Tips*. Abgerufen am 23.11.2022, https://www.ted.com/participate/translate/subtitling-tips

TED (2022): *TED Translators*. Abgerufen am 23.11.2022, https://www.ted.com/people/translators

The Walt Disney Studios (2022): *Disney Digital Supply Chain – Subtitle and Closed Captioning Style Guide Version 1.1.1*. Abgerufen am 23.11.2022, https://disney-masteringspecs.s3.amazonaws.com/Disney_Digital_Supply_Chain_Subtitleand_CC_Style_Guide_1_1_1_2022_06_06_77ae3ac064.pdf

Videobuster (2022): *Videobuster.de*. Abgerufen am 23.11.2022, https://www.video-buster.de/

YouTube-Hilfe (2022): *Untertitel automatisch erstellen*. Abgerufen am 23.11.2022, https://support.google.com/youtube/answer/6373554?hl=de&ref_topic=7296214#-zippy=

Rotraut Krall

AVT in Museen

1 Einleitung

Audiovisuelle Translation (AVT) kann im musealen Umfeld vielseitig eingesetzt werden. Ganz besonders profitieren dabei auch Menschen mit Beeinträchtigung, denn AVT trägt wesentlich zur Entwicklung eines inklusiven Museums bei. Am Beispiel des Kunsthistorischen Museums Wien soll gezeigt werden, in welchen Bereichen AVT zum Einsatz kommt.

Ein Museum mit seinen vielfältigen Exponaten soll allen Menschen unabhängig von ihrer Herkunft und ihren Möglichkeiten der Kommunikation zugänglich sein. Die Geschichten, die die Exponate erzählen, bieten darüber hinaus vielfältige Anknüpfungspunkte zu aktuellen Fragestellungen und damit ist ein Museum ein Ort des gesellschaftlichen Diskurses. Die Herausforderung besteht darin, die meist komplexen Informationen zu den Sammlungsbeständen so aufzubereiten, dass alle Menschen diese vor, während und nach ihrem Museumsbesuch abrufen können. Die langjährigen Erfahrungen mit inklusiver Museumsarbeit im Kunsthistorischen Museum haben gezeigt, dass alle Schritte, die zur besseren inhaltlichen Zugänglichkeit unternommen werden, kein Nischenprodukt, sondern auch einen Mehrwert für nicht beeinträchtigte Besucher*innen darstellen und auf diese Weise für alle Museumsbesucher*innen ein qualitativ verbessertes Angebot geschaffen wurde.

2 Vorstellung des Kunsthistorischen Museums

Das Kunsthistorische Museum ist Teil des KHM-Museumsverbandes, Österreichs größter Museumsgruppe bestehend aus den Bundesmuseen Kunsthistorisches Museum, Kaiserliche Schatzkammer, Weltmuseum Wien, Theater-

museum Wien und Schloss Ambras bei Innsbruck. Sie sind wie alle anderen Bundesmuseen wissenschaftliche Anstalten öffentlichen Rechts und unterliegen der Aufsicht des Bundeskanzlers. Die gesetzlichen Aufgaben liegen im Bewahren, Erforschen, Dokumentieren, Vermitteln und Präsentieren unter besonderer Berücksichtigung der Inklusion.

Der KHM-Museumsverband zählt mit seinen hochkarätigen und vielseitigen Sammlungen zu den bedeutendsten Museen der Welt. Die herausragenden Bestände umfassen knapp vier Millionen Objekte, die eine Zeitspanne von ca. 5000 Jahren abdecken. Außerdem ist der KHM-Museumsverband die größte außeruniversitäre Forschungseinrichtung für kunsthistorische Fächer in Österreich. Im Jahr 2021 waren bei ihm rund 500 Mitarbeiter*innen angestellt, wovon rund 30 % auf den rein wissenschaftlichen Betrieb entfielen.

Im Jahr 2019 (letztes reguläres Jahr vor dem Ausbruch der Pandemie) besuchten mehr als 1,83 Millionen Menschen die Standorte des KHM-Museumsverbands, ca. 77 % davon waren Besucher*innen aus aller Welt (KHM-Museumsverband 2020).

3 Einsatzmöglichkeiten der AVT im Museum

3.1 Website

Laut einer 2021 vom Kunsthistorischen Museum beauftragten Studie ist das Internet für 74 % der Befragten der erste Kontakt, wenn sie sich über ein kulturelles Angebot informieren wollen (Besucher*innenforschung 2021). Für 71 % der Teilnehmenden hat die Homepage eines Museums einen sehr bis eher großen Stellenwert in der Vorbereitung auf einen Besuch. Die Öffnungszeiten, der Ort und der Lageplan werden von den Befragten als wichtigste Elemente einer Museums-Webseite genannt (88 %). Bei dieser Basisinformation ist das Angebot einer Audioinformation besonders wünschenswert.

Die Audioinformation kann über die Vorlesefunktion der Website aktiviert werden. Vor allem kognitiv beeinträchtigte Menschen nehmen sie gern in Anspruch. Blinde oder sehbeeinträchtigte Menschen, die auf AVT angewiesen sind, benötigen einen Screenreader, eine spezielle Software, die die geschrie-

benen Informationen mittels Sprachsynthese akustisch wiedergibt. Dabei werden nicht nur der Text, sondern auch alle grafischen Elemente auf dem Bildschirm wie Auswahlmöglichkeiten der Menüs, aktuelle Eingabepositionen oder Symbole vorgelesen, um die Navigation auf der Website zu ermöglichen, wobei die Benutzer*innen auch die Lautstärke oder Sprechgeschwindigkeit individuell anpassen können. Um eine hochwertige Qualität der Information mittels Sceenreader zu garantieren, sollten bei der Erstellung eines Internetauftrittes die Voraussetzungen dafür von Anfang an mitgedacht werden, denn eine nachträgliche Aufrüstung ist qualitativ oft nicht befriedigend und sehr teuer.

Für gehörlose Menschen stellen Filme in Gebärdensprache mit Untertiteln einen großen Mehrwert dar. Wenn Textinformationen zu komplex verfasst sind, kann es bei dieser Zielgruppe beim Lesen zu Verständnisproblemen kommen, da deren Wortschatz nicht immer reichhaltig ausgebildet ist (Punkt 3.3).

Bei Informationen in Gebärdensprache stellt jedoch die Aktualisierung von Daten und Fakten wie z. B. von kurzfristig geänderten Öffnungszeiten oder Änderungen von Eintrittspreisen eine große Herausforderung dar. In diesem Fall müsste ein neuer Film gedreht werden, denn Einfügungen von neu gedrehten Filmsequenzen und neu verfassten Untertiteln wären zwar technisch möglich, aber sind optisch meist nicht befriedigend.

Daher ist die Beschränkung der Informationen in Gebärdensprache auf allgemeine Hinweise zur Sammlungsgeschichte oder auf einen Teaser zu Sonderausstellungen vorzuziehen. Das bedeutet aber auch, dass die zu lesenden Texte auf der Website generell in einfach verständlicher Sprache verfasst sind oder eine Zusammenfassung aller wichtigen Inhalte in einem extra aufzurufenden Dokument in Einfacher Sprache (Kellermann 2014) angeboten werden sollten.

3.2 Audioguide

Ein sehr wichtiger Bereich der Anwendung von AVT in Museen ist der Audioguide. Je nach Größe des Museums variiert das Fremdsprachenangebot. Im gesamten KHM-Museumsverband ist eine einzige Vollzeitarbeitskraft für das Verfassen aller Audioguidetexte verantwortlich. Allein im Kunsthistorischen Museum gibt es derzeit zehn unterschiedliche Sprachen zur Auswahl, deren

Übersetzungen extern vergeben werden. Die besondere Herausforderung liegt in der Kürze der Texte, die einerseits die zahlreichen visuellen Eindrücke kompakt zusammenfassen, andererseits aber informativ und kurzweilig verfasst sein sollen. Da die Aufmerksamkeitsspanne beim Hören eines Textes erfahrungsgemäß nach spätestens drei Minuten sinkt, ist von unterschiedlichen Anbietern von Audioguides eine maximale Dauer von zwei Minuten pro Objekt empfohlen. Das entspricht je nach Sprache einer Textlänge von +/– 250 Wörtern. Durch Einspielen von O-Ton Zitaten, Musikbeispielen oder durch den Wechsel der Sprecherstimmen kann der monologische Text aufgelockert und dadurch auch das Interesse der Zuhörer*innen gesteigert werden (Praske 2016, Wachtel 2014).

Eine Sonderstellung nehmen Audioguides für blinde und sehbeeinträchtigte Menschen ein. Alle darin angebotenen Informationen unterstützen die Zielgruppe, sich eine Vorstellung von dem zu beschreibenden Objekt zu machen. Das ist ein Prozess, der für die Benutzer*innen viel Zeit und Konzentration erfordert. Da für diese Zielgruppe jedes Detail wichtig ist, sind derartige Objektbeschreibungen ausführlicher als beim klassischen Audioguide, wobei die Erfahrung zeigt, dass bis zu fünf Minuten Sprechdauer als angenehm empfunden werden. Bei den Objektbeschreibungen geht es um die Verortung der einzelnen Details, wobei sprunghafte Richtungswechsel vermieden werden müssen, um die Erfassung der Gesamtkomposition nicht zu erschweren. Vor allem ist aber eine lebendige, an Adjektiven reiche Sprache wichtig, die auch die Empathie der Sprecher*innen spürbar werden lässt. Um die Qualität und damit die Akzeptanz der verfassten Texte sicherzustellen, sollten mehrere Personen aus der Zielgruppe diese vor der Aufnahme lesen und ihre Anregungen in die Texte einfließen lassen (Krall 2021).

3.3 Barrierefreie / inklusive Projekte

Eine umfangreiche Aufgabenstellung ist das Verfassen der Objektbeschreibungen, die auf der Onlinebilddatenbank abrufbar sind. Einerseits geht es um die Aufbereitung von Text- als Audioinformation (Punkt 3.2). Andererseits benötigen hörbeeinträchtigte bzw. gehörlose Menschen die Umsetzung von Lautsprache in visuelle Information. Deshalb stellen Filme in Gebärdensprache

eine wesentliche Erweiterung des Angebotes dar, auch wenn die von Gebärdendolmetscher*innen, auch Signer*innen genannt, übersetzten Informationen in der Regel kürzer als die geschriebenen sind. Im Kunsthistorischen Museum werden die Objektbeschreibungen von Mitarbeiter*innen der Abteilung der Kunstvermittlung verfasst, wobei auf eine nicht zu komplexe Sprache geachtet wird. Diese Texte werden den Signer*innen weitergeleitet und als Untertitel in den Film eingebaut. Um eine gute Qualität der Arbeit zu garantieren, sollten sowohl die technische Umsetzung als auch die Aufnahme und das Einsetzen der Untertitel, aber auch alle Kontrollen von den Signer*innen selbst durchgeführt werden. Bei der Wahl der Gebärdendolmetscher*innen sind, sofern möglich, native Signer*innen zu bevorzugen. Diese sind von Geburt an gehörlos und daher mit der für ihre Region relevanten Gebärdensprache vertraut. Dabei ist zu beachten, dass es innerhalb ein- und derselben Sprache mehrere Varianten geben kann (im deutschsprachigen Raum z. B. ÖGS, DGS, DSGS).

Ein derartiges Projekt bedeutet einen beträchtlichen Mehraufwand an Arbeit, die oft mehrere Jahre in Anspruch nimmt. Die Produktion der Filme ist eine finanzielle Herausforderung, die jedoch für Sponsorenverträge interessant sein kann, da das Thema Inklusion in der Gesellschaft mittlerweile einen hohen Stellenwert hat.

Ein noch umfassenderer Einsatz von AVT ist bei partizipativer Projektarbeit vor Ort im Museum möglich (z. B. Projekt ARCHES 2016–2019). Wenn Menschen mit unterschiedlicher Beeinträchtigung als Teilnehmer*innen an ein- und demselben Projekt mitarbeiten, sind neben den Gebärdendolmetscher*innen auch Schriftdolmetscher*innen als spezielle Unterstützung für Menschen mit kognitiver Beeinträchtigung wichtig. In Form von Zeichenprotokollen bietet diese bildgestützte Kommunikation eine Zusammenfassung der verbalen Informationen in skizzenartigen Zeichnungen, die meist nur von einer kurzen Textzeile begleitet werden. Die Bilder erleichtern das Verstehen der Inhalte und regen dazu an, das zuvor Gehörte zu wiederholen, was für Menschen dieser Zielgruppe besonders hilfreich ist.

3.4 Filme, Vorträge, Konferenzen

Formate wie Filme, Vorträge und Konferenzen in Museen sind ein wichtiger Bestandteil sowohl der wissenschaftlichen Arbeit als auch der Kunstvermittlung. Bezüglich des Mediums Film unterhält das Kunsthistorische Museum einen eigenen YouTube Kanal, über den Interviews mit zeitgenössischen Künstlern*innen, Ausschnitte aus öffentlichen Vorträgen sowie Einblicke in die Abläufe hinter den Kulissen des Museums abrufbar sind. Jene Filme, in denen Deutsch gesprochen wird, weisen englische Untertitel auf, um auch nicht deutschsprachige Interessent*innen zu erreichen.

Um eine adäquate Qualität der Untertitel sicherzustellen, werden diese im Kunsthistorischen Museum nicht automatisch generiert, sondern vor allem bei wissenschaftlichen Inhalten von Kurator*innen, Kunstvermittler*innen, manchmal auch von Mitarbeiter*innen der Marketingabteilung auf Deutsch verfasst. Sie werden vor der Veröffentlichung vom Lektorat korrigiert, extern übersetzt und dann zur Einfügung in den Film frei gegeben.

Vorträge und Konferenzen finden im Kunsthistorischen Museum derzeit noch ohne erweiterte audiovisuelle Unterstützung (Simultanverdolmetschung, Gebärdendolmetschen, Schriftdolmetschen etc.) statt.

3.5 Apps

Apps sind ein zeitgemäßes und vielseitig einsetzbares digitales Format, um Kinder, Jugendliche und Erwachsene spielerisch für Museen zu begeistern. Sie sind sowohl vor Ort unterstützend als auch zur Vor- oder Nachbereitung eines Museumsbesuches ortsunabhängig auf mobilen und Standgeräten nutzbar. Im Kunsthistorischen Museum werden derzeit die Apps „KHM Stories“ zu unterschiedlichen Themen in verschiedenen Sprachen angeboten. AVT kommt automatisiert in Form von Voice Over / Talk back sowohl als Komfortfunktion als auch im inklusiven Bereich zur Anwendung.

3.6 Angebote auf Social Media

Im Bereich der Social Media ist AVT derzeit ein großes Thema. Das bewegte Bild gewinnt gegenüber dem geschriebenen Text an Bedeutung und wird mit Ton unterlegt. Auf Facebook werden mittlerweile für jedes hochgeladene Video automatisch erstellte Untertitel generiert. Die automatisch erstellten Untertitel sind standardmäßig für jegliche Videoinhalte aktiviert (Facebook 2022). Auch auf Instagram können mittlerweile mithilfe der Funktion „Erweiterte Einstellung" unter dem Punkt „Barrierefreiheit" manuell automatisch generierte Untertitel hinzugefügt werden (Computerbild 2022). Facebook wird vom Kunsthistorischen Museum auf Deutsch geführt, Instagram auf Englisch.

Verwandte Themen

► Barrierefreiheit und AVT, S. 47–60.

Weiterführende Literatur

Goss, Juli / Kunz Kollmann, Elizabeth / Reich, Christine / Iacovelli, Stephanie (2015): „Understanding the multilingualism and communication of museum visitors who are d/Deaf or Hard of Hearing". In: *Museum & Social Issues. A Journal of Reflexive Discourse* 10/1. S. 52–65. [DOI: https://doi.org/10.1179/1559689314Z.00000000032]. | Dieser Artikel gibt zunächst einen Überblick über die verschiedenen Grade von Hörverlust und zeigt dann auf, wie den Bedürfnissen der verschiedenen Zielgruppen in Museen Rechnung getragen werden kann.

Lagemann, Antonia (2021): „Übersetzungen im Ausstellungswesen am Beispiel der Schirn Kunsthalle Frankfurt". In: Ahrens, Barbara / Hansen-Schirra, Silva / Krein-Kühle, Monika / Schreiber, Michael / Wienen, Ursula [Hrsg.]: *Translation – Kunstkommunikation – Museum*. Berlin: Frank & Timme. S. 137–152. | Dieser Artikel beschäftigt sich mit den vielfältigen Möglichkeiten und Notwendigkeiten der Übersetzung im Rahmen von Kunstausstellungen, dabei wird schwerpunktmäßig auch die audiovisuelle Translation behandelt.

Mälzer, Nathalie (2016): „Audiodeskription im Museum – Ein inklusiver Audioguide für Sehende und Blinde". In: Mälzer, Nathalie [Hrsg.]: *Barrierefreie Kommunikation – Perspektiven aus Theorie und Praxis*. Berlin: Frank & Timme. S. 209–229. | Hier werden die spezifischen Prozesse bei der Erstellung von Audioguides anhand eines Praxisbeispiels näher beleuchtet.

Soler Gallego, Silvia (2018): „Intermodal coherence in audio descriptive guided tours for art museums". In: *Parallèles* 30/2. S. 11–128. [DOI: https://doi.org/10.17462/para.2018.02.06]. | Dieser Artikel fokussiert auf die Bedürfnisse blinder und sehbeeinträchtigter Menschen in Museen und präsentiert Konzepte und Methoden für Audioführungen mit ergänzenden Tastmaterialien.

Literaturverzeichnis

Besucher*innenforschung (2021): *Besucher*innenforschung der KHM Website, April 2021*, durchgeführt von Dieter Scharitzer, Angelika Sonnek, TQS Reaerching & Consulting KG (unpubliziert).

Computerbild (2022): *Barrierefrei posten bei Instagram und Twitter – Tipps und Tricks*. Abgerufen am 30.10.2022, https://www.computerbild.de/artikel/cb-News-Internet-Barrierefrei-Posten-Instagram-Twitter-Tipps-Tricks-Social-Media-Follower-30055381.html

Facebook (2022): *Automatisch erstellte Untertitel für Facebook*. Abgerufen am 30.10.2022, https://www.facebook.com/business/help/967304343809010

Kellermann, Gudrun (2014): „Leichte und Einfache Sprache – Versuch einer Definition". In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 64/9–11. Abgerufen am 30.10.2022, https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/179341/leichte-und-einfache-sprache-versuch-einer-definition/#footnote-target-11

KHM-Museumsverband (2020): *KHM-Museumsverband Jahresbericht 2019*. Wien: KHM Museumsverband. S. 63–67.

Krall, Rotraut (2021): „Gemeinsam anders sehen! Bildbeschreibungen zur Vertiefung von Tastführungen im Kunsthistorischen Museum Wien". In: Jekat, Susanne J. *et al.* [Hrsg.]: *Audiodeskription verständlich erklärt. Einblicke in Theorie und*

Praxis. Winterthur, ZHAW digital collection. Abgerufen am 11.10.2022, https://digitalcollection.zhaw.ch/bitstream/11475/22825/3/2021_Jekat_Audiodeskription_verst%C3%A4ndlich_erkl%C3%A4rt_ZHAW.pdf

Praske, Tanja (2016): *Schreiben fürs Hören – Audioguides und Apps*. Abgerufen am 30.09.2022, https://www.tanjapraske.de/wissen/lehre/schreiben-fuers-hoeren-audioguides-und-apps/

Projekt ARCHES (2016–2019): *Accessible Ressources for Cultural Heritage Eco systems 2016–2019, (European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under grant agreement Nº 693229)*. Abgerufen am 30.10.2022, https://www.arches-project.eu/de/

Wachtel, Stefan (2014): *Schreiben fürs Hören. Trainingstexte, Regeln und Methoden* (5. überarbeitete Auflage). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

Yvonne Griesel

AVT im Theater

1 Einleitung

Theater ist immer ein Spiegel unserer Zeit, und so wird auch auf den Bühnen der Welt immer häufiger intermedial, mehrsprachig und international inszeniert. Internationale Ensembles, Schauspieler:innen, Regisseur:innen und Publikum sprechen nicht mehr zwangsläufig dieselbe Sprache. Die AVT kommt im Theater in ganz unterschiedlichen Bereichen zur Anwendung. Der Fokus des vorliegenden Artikels liegt jedoch auf der interlingualen Translation im internationalen Theater mit besonderem Schwerpunkt auf der Übertitelung.

Der Vollständigkeit halber seien hier jedoch auch intralinguale Übertitel erwähnt, die nicht zuletzt im Bereich der Zugänglichkeit wichtig sind. Gerade in der barrierefreien Kommunikation spielt AVT eine große Rolle, so können Gebärdensprachdolmetscher:innen in AR-Brillen eingeblendet werden, es gibt spezielle Untertitelprogramme für Smartphones, die für Hörgeschädigte vieles leichter machen. Audiodeskriptionen werden über Kopfhörer eingesprochen und es gibt auch erste Versuche, die sprachlichen Segmente zu automatisieren und maschinell einlesen zu lassen.

Im Bereich der interlingualen AVT ist die Übertitelung international am weitesten verbreitet, sei es klassisch als offene Translationsform mit projizierten Übertiteln oder verdeckt auf Smartphones, Tablets oder in Met Titles (kleine Bildschirme, die in die Lehne des Vordersitzes eingearbeitet sind). Zudem arbeiten jüngere Regisseur:innen vermehrt kreativ mit der AVT und integrieren Translation in Video-Bühnenbildern, und Audiowalks werden in verschiedenen Sprachen angeboten.

2 Institutionelle Aspekte der AVT

Dass die Übertitelung als eine Form der Translation im Theater – neben der Verdolmetschung, Synopsen, zweisprachigen Schauspieler:innen und anderen alternativen Translationsformen auf der Bühne – die meist angewendete Form ist, liegt an institutionellen Entscheidungen. Die technischen Möglichkeiten für Übertitelung sind in den meisten Theatern gegeben, Software gibt es als Freeware oder zu einem geringen Preis und es gibt auch einige erfahrene Übertitler:innen im Theaterbereich, auf deren Expertise zurückgegriffen werden kann.

Interlinguale Übertitelung kommt auf Festivals zur Anwendung, wenn zum Beispiel eine Inszenierung in einer anderen Ausgangssprache gezeigt wird, aber auch im Repertoire-Theater, wenn ein Haus internationalisiert und fremdsprachiges Publikum angesprochen werden soll. Bei Festivals ist die ÜT eine notwendige Translation, die fest im Budget des Festivals eingeplant sein muss, bei der Internationalisierung eines Theaters muss hier hingegen eine bewußte Entscheidung getroffen werden, um z. B. perspektivisch neue Zuschauer:innen zu binden oder bei mehrsprachigen Inszenierungen eine breite Zugänglichkeit zu schaffen.

Hier spielen sowohl ökonomische als auch bewusste politische Entscheidungen eine Rolle. Denn das Budget für eine Sprachübertragung im Theater variiert stark, je nach Größe des Theaters oder Festivals. Künstlerische Entscheidungen stehen ersteren Faktoren häufig nach, da z. B. Met Titles, besondere LED-Leisten oder AR-Brillen, die eventuell von Regisseur:innen gewünscht sein könnten, teilweise schlicht nicht finanzierbar sind oder auch die Kapazitäten der technischen Gewerke übersteigen.

Die Intendanz eines Theaters oder Festivals trifft hier die Grundsatzentscheidung für eine Übertitelung und die Realisierung wird dann gemeinsam mit den Gewerken des Theaters durchgeplant. Da die Übertitelung eine sehr spezielle Form ist, werden meist Fachleute und Translator:innen von außerhalb engagiert, die sich entweder um einzelne Inszenierungen kümmern oder ein Gesamtkonzept für ein Theater erstellen und es dann mit Translator:innen vor Ort durchführen, die mit Workshops und Schulungen zu einem Team zusammengestellt werden. Teilweise reisen spezialisierte Übertitler:innen auch

an, und häufig nehmen Intendanzen theatererfahrene Übertitler:innen auch weltweit mit, um eine bestmögliche Übertitelung gewährleisten zu können.

3 Die Übersetzung

Bei der Übersetzung für Übertitel handelt sich um eine spezielle Form der Dramenübersetzung, die live zu jeder Vorstellung in Form einer gekürzten, rhythmisierten Übersetzung zur jeweiligen Inszenierung eingeblendet wird, ohne dass es zu einer Überforderung kommt und der literarische Text trotzdem als solcher genossen werden kann (vgl. auch Aaltonen 2017, Ladouceur 2013, Laliberté 2014).

Die Besonderheit besteht für Übersetzer:innen darin, dass die Übertitel nicht mehr wie die Dramenübersetzung zum Sprechen geschrieben sind, sondern zum Lesen. Die Mündlichkeit auf der Bühne wandert in eine Schriftlichkeit in den Übertiteln, es findet sowohl ein Modus- als auch ein Medienwechsel statt. Der Dramentext, der vielleicht sogar zum Literaturkanon gehört – wie Shakespeare, Goethe, Molière etc. – muss natürlich trotzdem bei der Erstellung der Übertitel Beachtung finden. Wie eine unsichtbare Referenz schimmert die klassische Vorlage, sei es im Original oder in einer anerkannten Übersetzung, immer durch. Die Kunst ist es, dem Text, der auf der Bühne gesprochen wird, ebenso gerecht zu werden wie dem Publikum, das verstehen möchte (Griesel 2007: 93–98).

Diese Komplexität lässt sich sehr gut an englischen Übertiteln an großen Theaterhäusern verdeutlichen. Englische Übertitel möchten eine Zugänglichkeit für ein internationales Publikum gewährleisten. Wird ein auf Deutsch gespielter *Hamlet* englisch übertitelt, muss das englische Original nicht nur schnell (in drei bis sechs Sekunden pro Übertitel) rezipierbar gemacht werden, sondern auch noch das Original von Shakespeare für das britische Publikum erkennbar werden lassen. Das Problem ist nun, dass das internationale Publikum nur zu einem geringen Teil aus englischen Muttersprachler:innen besteht. Es setzt sich aus Menschen der ganzen Welt zusammen, die Englisch als Verkehrssprache benutzen und die Sprache auf unterschiedlichem Niveau beherrschen. Aber auch für dieses internationale Zielpublikum müssen die

Übertitel zu verstehen sein. Den englischsprachigen Übersetzer:innen wird hier mehr als die Beherrschung ihrer eigenen Muttersprache abverlangt, es bedarf sehr viel Einfühlungsvermögens, der Kenntnis der speziellen Textsorte, der dramatischen Literatur und ihrer Übersetzung sowie der Theaterkonventionen (McNaughton 2019).

4 Die Technik

Technisch ist zunächst relevant, ob ein Theater sich für *open* oder *closed* captions entscheidet. Beide Methoden haben Vor- und Nachteile, die gegeneinander abgewogen werden müssen. *Closed captions* beeinträchtigen das Bühnenbild kaum und sind nur exklusiv für die Zuschauer:innen sichtbar, die beispielsweise eine AR-Brille oder ein Tablet nutzen, zudem sind die Sprachen individuell wählbar, so dass hier mit mehreren Sprachen gearbeitet werden kann (Stegmann 2020: 15). Es kann aber zu Lichtstreuungen kommen, wenn z. B. zu viele Tablets im Publikum im Einsatz sind oder *Met Titles* in den Vordersitzen Sitznachbarn vom Bühnengeschehen ablenken u. a. m.

Open captions, etwa auf dem Bühnenportal eingeblendete Übertitel, richten sich an das gesamte Publikum, es muss ganz bewusst auf die Plazierung geachtet werden, Bereiche müssen ausgewählt werden, die für die Rezeption geeignet sind. Außerdem muss mit bedacht werden, dass alle im Publikum bisweilen auch auf die Übertitel schauen und gegebenenfalls abgelenkt werden können. Werden etwa zwei Sprachen auf einem Übertitel gezeigt, stellt das Publikum meist unbewußt einen Übersetzungsvergleich an und wird stark vom Bühnengeschehen abgelenkt. Andererseits haben Studien ergeben (Allum 2014: 196), dass z. B. schwerhöriges Publikum, das aus Altersgründen die Schauspieler:innen nicht mehr ganz verstehen kann, unauffällig die angebotenen Titel nutzt, ohne sich exponieren zu müssen. Titel können auch als Teil des Kunstwerks mit ins Bühnenbild eingebaut werden und bisweilen spielen international erfahrene Schauspieler:innen auch bewusst damit und gehen in den Dialog mit den Übertiteln, was eine Metaebene für die Inszenierung eröffnet.

Wichtig ist es, sich bei allen Arten der Übertragung einer Inszenierung bewusst zu sein, dass audiovisuelle Translation der Inszenierung ein weiteres

akustisches oder visuelles Zeichen hinzufügt und die AVT ein Bestandteil im Gesamtkunstwerk ist, der für das Publikum mehr oder weniger wichtig ist. Für manche dient die Übertitelung nur als Stütze; ist die Bühnensprache ganz fremd, werden Übertitel u. U. sehr präsent für das Publikum. Die Translation im Theater muss also immer so ausgestaltet sein, dass sie eine Wahlmöglichkeit offenhält.

Die technischen Möglichkeiten entwickeln sich schnell und es gibt stark verbesserte Möglichkeiten im Bereich der Projektion, so wird viel mit AR-Brillen experimentiert, virtuellen Bühnenbildern mit Übersetzungen, Knochenleitungskopfhören u. a. m. Viele Regisseur:innen nehmen sich spielfreudig der neuen Möglichkeiten an (Kasten / Maaß 2022). Die Anforderungen an die Übersetzung ähneln sich unabhängig vom gewählten Medium.

5 Der Ablauf

Eine Inszenierung wird meist in sechs Wochen Probenzeit erarbeitet. Wird eine Übertitelung in Auftrag gegeben, spielen zeitliche Faktoren für die AVT eine ebenso große Rolle wie situative. Aufträge für Übertitel werden mit sehr kurzen Fristen vergeben, die Titel werden vor Ort im Theater in den Endproben parallel zur Fertigstellung der Inszenierung erstellt und müssen zur Premiere fertig sein. Dementsprechend groß ist in der Regel auch der Zeitdruck. Übertitler:innen und Übersetzer:innen arbeiten mit einer webbasierten Software Hand in Hand – wenn die Übersetzung und die Übertitelung nicht, wie im Idealfall, von einer Person eingerichtet wird. Alle übersetzerischen Prozesse bei der Übertitelung sind immer stark von zeitlichen Faktoren abhängig. Die komplexen Abläufe werden bei institutionellen Entscheidungen nicht immer in Betracht gezogen und erschweren bisweilen die AVT, translatorisch, zeitlich und fachlich.

Aufgrund der Interaktionen zwischen Bühne und Publikum haben Übertitel einen großen Einfluss auf die Inszenierung und es muss im Vorfeld von übersetzerischer Seite viel Aufklärung und Beratung in den Institutionen geleistet werden. Diese individuelle Beratung bezüglich der Sichtbarkeit von Übertiteln, der technischen Möglichkeiten, der finanziellen Rahmenbedin-

gungen etc. nahm in der Vergangenheit viel Zeit der Übertitler:innen in Anspruch. Auf neugegründeten Plattformen im Netz können mittlerweile einige Informationen gebündelt Theatern und Übersetzer:innen zugänglich gemacht werden, was für die Qualität der Übertitelung sehr hilfreich ist (Griesel 2022). Wie wichtig eine gute Information im Vorfeld ist, wird deutlich, wenn man sich die Interaktion von Bühne und Publikum vor Augen führt. Jede Pointe, die in einem Übertitel vorweggenommen wird und das anderssprachige Publikum zu einem verfrühten Lacher animiert, ist extrem irritierend für die Schauspieler:innen und das restliche Publikum. Diese Auswirkungen der AVT im Theater auf das Bühnengeschehen und das Publikum variieren je nach Anzahl der Rezipient:innen. So ist z. B. bei englischen Übertiteln im Repertoiretheater, die nur für 20 von 600 Zuschauer:innen angedacht sind, die Gefahr der Beeinflussung des Bühnengeschehens nicht so entscheidend, wie bei einem Festival, wo 1000 Zuschauer:innen auf die Übertitel angewiesen sind und die Schauspieler:innen stark spüren, dass das Publikum sie über den Umweg der Übertitel versteht.

6 Fazit und Ausblick

Die Möglichkeiten der optimalen Ausgestaltung werden sich immer weiter entwickeln und auch die Künstliche Intelligenz wird den Übertitler:innen und Übersetzer:innen noch mehr Hilfsmittel an die Hand geben. Letztlich wird jedoch der dramatische Text beim Transfer von Inszenierungen immer im Fokus stehen. AVT im Theater kann die Inszenierung immer nur situativ und additiv ergänzen und ist somit ein Bestandteil des Kunstwerks. Wichtige audiovisuelle Informationen werden vom Publikum in der Originalsprache auf der Bühne rezipiert und die Translation ergänzt diese dann – zumeist mit Hilfe audiovisueller Medien – in der Zielsprache. Somit sind die Diskussionen, die an den Theatern geführt werden, vielfältig und reichen von der Forderung nach Null-Translation im internationalen Theater über das Propagieren offener Translation zu Inklusionszwecken hin zu geschlossener, individualisierter Translation, um das Kunstwerk als solches – vermeintlich – nicht zu verändern. Verändert wird eine Inszenierung mit AVT jedoch immer, daher ist eine sorg-

fältige Vorbereitung und professionelle Durchführung unumgänglich, denn nur so kann sie eine Inszenierung für alle Beteiligten bereichern.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass AVT im Theater ein spannender Bereich ist, der für Translator:innen nicht nur ein Arbeitsfeld, sondern auch ein Diskussionsfeld sein sollte, in den sie sich mit ihrer Kompetenz aktiv einbringen sollten, denn internationales und intermediales Theater verändert den gesellschaftlichen Diskurs, dessen integrativer Bestandteil Translator:innen selbst sind.

Verwandte Themen

- Barrierefreiheit und AVT, S. 47–60.
- Übertitel in Theater und Oper, S. 197–205.

Weiterführende Literatur

Dramenübersetzung und Theaterübertitelung – ein Spannungsfeld (2021). Podiumsdiskussion im Rahmen von Theater der Welt. Podcast. Abgerufen am 14.08.2023, http://ueberuebersetzen.de/667-2/ | Der Podcast „Überübersetzen" schlägt eine Brücke zwischen Theorie und Praxis und macht Übersetzer:innen sichtbar.

Griesel, Yvonne (2022): *Theater und Transfer*. Abgerufen am 17.11.2022, https://theateruebersetzen.de/theater-transfer/moeglichkeiten-was-gibts/uebertitelung/ | Ein Überblick über die Theaterübertitelung im Ganzen mit Exkursen zu aktuellen technischen Entwicklungen.

Griesel, Yvonne [Hrsg.] (2014): *Welttheater verstehen*. Berlin: Alexander Verlag. | Ein Übersichtswerk, das die unterschiedlichen Einsatzbereiche, wie Audiodeskription, Gebärdendolmetschen, Übertitelung, Dolmetschen etc., vor allem aus praktischer Sicht mit vielen Beiträgen von Künstler:innen erklärt.

Muhleisen, Laurent / Bataillon, Michel (2016): *Guide du surtitrage*. https://www.maisonantoinevitez.com/static/files/Guide-Sur-Titrage-MAV-2016-v2.pdf | Eine Art Handbuch über die Übertitelung im Theater auf Französisch mit einigen hilfreichen Tipps.

Stegmann, Linda (2020): *Übertitelung für gehörlose und schwerhörige Personen per Smartglasses*. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim. | Eine umfängliche aktuelle Studie zu der Verwendung von Smartglasses im Theater, speziell für die Zugänglichkeit, die aber auch Rückschlüsse auf eine interlinguale Verwendung zulässt.

Literaturverzeichnis

Aaltonen, Sirkku (2017): „Theatre Translation as Performance". In: *Target* 25/3. S. 385–406. [DOI: https://doi.org/10.1075/target.25.3.05aal].

Allum, Tabitha (2014): „Jedes Wort zählt. Captioning im Theater". In: Griesel, Yvonne [Hrsg.]: *Welttheater verstehen*. Berlin: Alexander Verlag. S. 196–202.

Griesel, Yvonne (2022): *Theater und Transfer*. Abgerufen am 17.11.2022, https://theateruebersetzen.de/theater-transfer/moeglichkeiten-was-gibts/uebertitelung/

Griesel, Yvonne (2007): *Die Inszenierung als Translat*. Berlin: Frank und Timme.

Kasten, Anna / Maß, David (2022): „Individualisierte Zugänglichkeit". In: Griesel, Yvonne [Hrsg.]: *Transfer und Theater*. Abgerufen am 17.11.2022, https://theater-uebersetzen.de/theater-transfer/exkurse/exkurs-2-individualisierte-zugaenglichkeit

Ladouceur, Louise (2013): „Surtitles take the stage in Franco-Canadian theatre". In: *Target* 25/3. S. 343–364. [DOI: https://doi.org/10.1075/target.25.3.03lad].

Laliberté, Michèle (2014): „Le surtitrage intralingual au théâtre… ou son absence : une étude de cas des Belles-Soeurs à Paris". In: *L'Annuaire théâtral* 55. S. 149–168.

McNaughton, Kate (2019): „The elderly relative at a teenage rave". In: Griesel, Yvonne [Hrsg.]: *Getting Across – Jahrbuch ITI Germany*. Abgerufen am 17.11.2022, https://issuu.com/itigermany/docs/iti_jahrbuch_2019_de_issuu

Stegmann, Linda (2020): *Übertitelung für gehörlose und schwerhörige Personen per Smartglasses*. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim.

Claudia Koloszar-Koo

Synchronstudios

1 Einleitung

Die Geschichte der Filmsynchronisation reicht im deutschen Sprachraum bis zu den Anfängen des Tonfilms zurück und nach wie vor sorgen Synchronstudios durch ihre Arbeit dafür, dass Menschen Zugang zu audiovisuellen Produkten, wie z. B. Filmen oder Serien, haben, deren Sprache sie nicht verstehen. Im deutschen Sprachraum als klassischer Synchronregion ist die Synchronisation das AVT-Verfahren, mit dem die meisten Zuseher:innen aufgewachsen sind, das ihnen daher vertraut ist und das immer noch von einem großen Teil des Publikums präferiert wird. Allerdings lässt sich auch feststellen, dass der Kreis derer, die Filme lieber im Originalton konsumieren – besonders bei englischsprachigen Produktionen – wächst. Vor allem jüngere Zuseher:innen greifen gern auf die Möglichkeit zurück, Produktionen in Originalsprache oder in Originalsprache mit deutschen Untertiteln anzusehen, und dank digitaler Technologien ist diese Wahlfreiheit in hohem Ausmaß gegeben. Trotzdem, oder gerade aufgrund dieser Wahlfreiheit, steigt auch der Anteil an synchronisierten Produkten, die weltweit konsumiert werden, sodass manche Beobachter:innen bereits von einem „dubbing revival“ (Ranzato / Zanotti 2019: 3) sprechen. Streamingdienste und andere Plattformen bieten einen einfachen Zugang zu einer Fülle von Filmmaterial, das neben dem Original auch in verschiedensten Synchronfassungen und mit zuschaltbaren Untertiteln in einer Reihe von Sprachen zur Verfügung gestellt wird. Damit etablieren sich Synchronfassungen auch auf Märkten, auf denen sie bisher keine bzw. keine nennenswerten Publikumsanteile verzeichnen konnten, wie in Großbritannien oder den USA (2019: 3–4). Im deutschen Sprachraum ist die Synchronisation traditionell „ein bedeutender Wirtschaftszweig, dessen Ergebnisse […] weitreichende Verbreitung via Kino, Fernsehen, Heimvideoveröffentlichungen und Inter-

netangebote finden“ (Naumann 2015: 29). Daran hat sich auch im Zuge des digitalen Wandels nichts geändert. Und auch der Synchronprozess selbst war zumindest im deutschsprachigen Raum bisher keinen tiefgreifenden Veränderungen unterworfen. So haben sich zwar gewisse Rahmenbedingungen oder Arbeitsabläufe aufgrund des Einsatzes neuer Technologien weiterentwickelt, aber die grundlegenden Praktiken und die wesentlichen Akteur:innen sind die gleichen geblieben. Die genauen Arbeitsgänge und Aufgabenverteilungen unterscheiden sich von Synchronunternehmen zu Synchronunternehmen, im Folgenden soll aber trotzdem ein grober allgemeiner Überblick des Bearbeitungsprozesses geboten werden.

2 Der Synchronisationsprozess

Naumann (2015: 30) beschreibt die Synchronisation aus produktionstechnischer Sicht als einen „Arbeitsgang der Filmproduktion, bei denen Filmtonelemente im Nachgang neu eingesprochen beziehungsweise aufgenommen werden“, wobei „[d]ie originalen Sprachinhalte […] gegen die neu eingesprochenen Sprachinhalte ausgetauscht“ werden. Allerdings müssen diese neuen Inhalte vor dem Einsprechen oder der Aufnahme erst erstellt werden, wofür in Chaumes Worten „a linguistic, cultural, technical and creative team effort“ (2020: 104) erforderlich ist. Die Arbeit an der zielsprachlichen Synchronfassung beginnt mit der Beauftragung eines Synchronstudios durch den Kunden, auf dem deutschen Markt meist einen Filmverleih, Streamingdienst, Fernsehsender oder anderen Rechteinhaber. Das Studio kümmert sich dann im weiteren Verlauf um die gesamte Abwicklung des Synchronisationsprojekts. Der audiovisuelle Translationsprozess selbst besteht bei der Synchronisation aus zwei Schritten. Im ersten Schritt wird ein:e Übersetzer:in damit betraut, von der Original-Dialogfassung eine deutsche Rohübersetzung zu erstellen. Entgegen vielfach anders lautenden Informationen in der Fachliteratur (Whitman-Linsen 1992: 105, Herbst 1994: 199, Pisek 1994: 84, Pruys 1997: 85, Jüngst 2010: 65, Naumann 2015: 32) arbeiten Übersetzer:innen bei der Erstellung der Rohübersetzung inzwischen üblicherweise mit dem originalsprachlichen Skript (*Continuity*) und dem Originalbildmaterial (Troester 2002: 183, Beck

2021, AVÜ 2021), wobei es sich bei der Continuity um ein Post-Production-Script handelt, das die transkribierten Originaldialoge und im Idealfall auch zusätzliche, für die jeweilige Dialogstelle bzw. Szene relevante Angaben enthält (Troester 2002: 184). Zu den ersten Aufgaben im Rahmen der Rohübersetzung zählt daher, das erhaltene Skript auf Korrektheit und Vollständigkeit zu überprüfen und gegebenenfalls zu korrigieren oder zu ergänzen. Die Rohübersetzung soll die Originaldialoge so wortgetreu wie möglich übertragen, wobei es innerhalb der Branche keine einheitliche Interpretation dieser Vorgabe gibt und es daher Auslegungssache des Auftraggebers ist, wie weit diese Wörtlichkeit zu gehen hat. Einigkeit herrscht dagegen bei der Anforderung, dass der:die Rohübersetzer:in Anmerkungen zu sprachlichen oder kulturellen Besonderheiten des Originals, wie Zitaten, Kulturreferenzen, Wortspielen, Reimen, Witzen etc. anzubringen hat, damit sie im Dialogbuch entsprechend berücksichtigt werden können (Beck 2021). Die Rohübersetzung stellt die Grundlage für das Synchrondialogbuch dar, in dem als nächster Schritt ein:e Dialogautor:in die Dialoge an das Bildmaterial anpasst, d. h. einen zielsprachlichen Dialog erstellt, der zu Lippenbewegungen sowie Mimik, Gestik und Körperbewegungen der Charaktere passt, und weitere für den Dialog relevante visuelle Elemente berücksichtigt. Außerdem wird der Dialog auch mit den erforderlichen Synchronnotationen beispielsweise zur Sichtbarkeit der Filmcharaktere (ON, OFF etc.), zur Dialoggestaltung (überlappende Passagen, früherer Sprecheinsatz etc.) oder zu paraverbalen Elementen (Lacher, Laute, Atmer etc.) versehen (AVÜ 2021). Im Gegensatz zu manchen anderen Synchronmärkten werden in deutschen Synchronstudios Rohübersetzung und Dialogbuch üblicherweise von unterschiedlichen Personen angefertigt. Nach Fertigstellung des Dialogbuchs wird es von einem:einer Cutter:in für die Sprachaufnahmen aufbereitet und zu diesem Zweck in kurze Texteinheiten (*Takes* genannt) segmentiert. Die Sprachaufnahmen erfolgen dann für die einzelnen Takes unter Mitwirkung der Sprecher:innen, die ihre jeweiligen Rollen meist einzeln einsprechen, des:der Regisseur:in, des:der Cutter:in und des:der Tonmeister:in. Nachdem alle Takes aufgenommen wurden, werden sie geschnitten und wieder aneinandergesetzt und die Synchronfassung wird abschließend neu abgemischt. Den Schlusspunkt setzt die Endabnahme durch den Auftraggeber (Chaume 2020: 104).

3 Neue Entwicklungen

3.1 Beschleunigte Produktionsverfahren

Wie in vielen anderen Bereichen haben digitale Technologien die Rahmenbedingungen auch bei der Produktion und beim Konsum audiovisueller Inhalte sowie bei deren Lokalisierung bzw. Übertragung in andere Sprachen verändert. Vor allem Streamingdienste und die von ihnen praktizierte Form der Content-Bereitstellung haben neue Parameter für die Synchronbranche definiert. Denn sobald ein neuer Film oder eine neue Serie(nstaffel) veröffentlicht wird, erwarten Zuseher:innen weltweit, auf diese Inhalte auch in ihrer jeweiligen Sprache zugreifen zu können. Aufgrund der immensen Fülle der Inhalte, die demnach auf den Plattformen zeitgleich zur Verfügung gestellt werden sollen, entsteht ein enormer Zeitdruck für die Herstellung der Synchronfassungen. Um auf diese Anforderungen reagieren zu können, mussten neue Arbeitsabläufe gefunden werden, wie z. B. das *Dynamic* oder das *Accelerated Dubbing*, die den Synchronisationsprozess beschleunigen sollen. Bei diesen Produktionsverfahren arbeiten die Studios mit „Non-Final-Material, das ihnen […] vorab zur Verfügung gestellt wurde“ (Busch 2016). Dialogautor:innen und die für die Leitung der Sprachaufnahmen verantwortlichen Dialogregisseur:innen „stehen an sieben Tagen die Woche (inkl. Wochenende) in 8-Stunden-Arbeitstagen zur Verfügung“ (Dynamic Dubbing), beim Accelerated Dubbing sogar „von 08:00 bis 24:00 Uhr“ (BSD/BVDSP 2021). Die gelieferten Arbeitsfassungen ändern sich während der Synchronisation, wobei beim Dynamic Dubbing auf die erstgelieferte vorläufige Fassung noch eine weitere, finale Fassung folgt. Beim Accelerated Dubbing „werden insgesamt drei oder mehr Bild- bzw. Tonfassungen geliefert, die sich von vorherigen Fassungen unterscheiden“ (BSD/BVDSP 2021). Das Accelerated Dubbing läuft damit parallel zum Entstehungsprozess der Originalproduktion. Durch diesen Modus kann beispielsweise „die Bearbeitungszeit an einer [Serien-]Episode auf zwei, maximal zweieinhalb Tage“ (Busch 2016) reduziert werden.

3.2 Cloud Dubbing

Eine weitere technologiegestützte Methode, um Synchronisationsverfahren zu beschleunigen und kostengünstiger zu gestalten, ist das *Cloud Dubbing*, das dabei ist, seinen Platz in der Synchronbranche zu finden und aufgrund seiner Ortsunabhängigkeit „possibilities for agents to work in a collective environment" (Chaume 2020: 104) eröffnet. Während dieses Verfahren in einzelnen Synchronunternehmen ansatzweise bereits vor 2020 zur Anwendung kam, wurde es vom Großteil der Synchronfirmen (so auch im deutschsprachigen Raum) hauptsächlich erst im Zuge der Covid-19-Pandemie als geeignete Alternative zum durch die Lockdowns und anderen Corona-Maßnahmen eingeschränkten Vor-Ort-Betrieb in den Studios genutzt. Beim Cloud Dubbing steht allen an der Synchronisation eines Produktes beteiligten Akteur:innen eine gemeinsame Plattform zur Verfügung, über die der gesamte Arbeitsprozess abgewickelt wird. Das Originalmaterial (Dialog- und Bildmaterial) wird mittels einer eigenen Softwareanwendung auf die Plattform geladen und steht dort als Vorlage für die anderen Sprachfassungen zur Verfügung. Gearbeitet wird direkt in einer Eingabemaske, die diversen Arbeitsprozesse sind für alle Beteiligten sichtbar. Damit entsteht ein kollaboratives Umfeld, das es ermöglicht, bestimmte Bearbeitungsschritte simultan zueinander ablaufen zu lassen (Chaume 2020: 122).

4 Ausblick

Die technologische Entwicklung und der digitale Wandel sind Prozesse, die auch weiterhin einen Einfluss auf die Gestaltung der Synchronisationslandschaft und deren maßgebliche Arbeitsbedingungen und Anforderungen haben werden. „Schneller, weiter, höher" scheint nicht nur ein Motto aus der Welt des Sports zu sein, sondern auch auf die Synchronbranche zuzutreffen – schnellere Produktionsverfahren, weitere Reichweiten und höhere Publikumsquoten ist die Devise zahlreicher Auftraggeber. Gleichzeitig emanzipieren sich die Zuseher:innen in ihrer neuen Rolle als aktive und kritische Medienkonsument:innen, die sich insbesondere beim Bezug kostenpflichtiger Dienste für ihren

finanziellen Beitrag qualitativ hochwertige Produkte erwarten (MultiLingual 2021). Es wird interessant sein zu sehen, ob und wie dieses Spannungsfeld zwischen erhöhtem Zeit- und Kostendruck und gestiegenen Qualitätsansprüchen in der Praxis aufgelöst werden kann. Inwieweit Technologie dabei eine Rolle spielen wird, etwa durch den Einsatz künstlicher Intelligenz in der Synchronisation wie erste Versuche bereits zeigen (Bond 2022, Flawless 2022), bleibt abzuwarten und weiter zu beobachten.

Verwandte Themen

- Synchronisation, S. 123–140.
- Normen und Qualität in der AVT, S. 345–359.
- Technologische Entwicklungen in der AVT, S. 361–375.

Weiterführende Literatur

Chaume, Frederic (2012): *Audiovisual Translation: Dubbing*. Manchester: St. Jerome Publishing | Standardwerk zur Synchronisation, das einen umfassenden Überblick über translatorische, methodologische, berufspraktische und wissenschaftliche Aspekte der Synchronisation bietet. Die Inhalte sind verständlich aufbereitet und werden durch interaktive Übungen fürs Selbststudium ergänzt.

Literaturverzeichnis

AVÜ – Die Filmübersetzer*innen (2021): *Synchronisation (Übersetzung und Dialogbuch)*. Abgerufen am 11.2.2023, https://filmuebersetzen.de/beruf/synchron.html

Beck, Zoë (2021): *Filmsynchronisation / Rohübersetzung von Dialogbüchern*. Abgerufen am 11.2.2023, https://babelwerk.de/alphabet/filmsynchronisation/

Bond, Esther (2022): *Indian Machine Dubbing Startup Dubdub Raises USD 1m*. Abgerufen am 25.11.2022, https://slator.com/indian-machine-dubbing-startup-dubdub-raises-1m/

Bundesverband Synchronregie und Dialogbuch/Bundesverband Deutscher Synchronproduzenten e.V. (BSD/BVDSP) (2021): *Gemeinsame Vergütungsregeln*. Abgerufen am 23.11.2022, https://bsd-synchron.de/wp-content/uploads/2021/06/GVR_BSD_BVDSP_Final_290621.pdf

Busch, Hendrik (2016): *Synchron-Panel – Untertitel sind ein No-Go*. Abgerufen am 23.11.2022, https://www.moviepilot.de/news/synchron-panel-untertitel-sind-ein-no-go-178794

Chaume, Frederic (2020): „Dubbing". In: Bogucki, Łukasz / Deckert Mikołaj [Hrsg.]: *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*. Cham: Palgrave Macmillan. S. 103–132.

Flawless (2022): *TrueSync – Local to global.* Abgerufen am 03.09.2023, https://www.flawlessai.com/tools

Herbst, Thomas (1994): *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie.* Tübingen: Niemeyer.

Jüngst, Heike E. (2010): *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr.

MultiLingual (2021): *Report Examines Localization Frustration in Europe (FIGS).* Abgerufen am 23.11.2022, https://multilingual.com/report-examines-localization-frustration-in-europe/

Naumann, Gert (2015): „Das unsichtbare Handwerk. Zu grundlegenden Aspekten der Synchronarbeit". In: Bräutigam, Thomas / Peiler, Nils Daniel [Hrsg.]: *Film im Transferprozess. Transdisziplinäre Studien zur Filmsynchronisation.* Marburg: Schüren Verlag. S. 29–48.

Pisek, Gerhard (1994): *Die große Illusion. Möglichkeiten und Grenzen der Filmsynchronisation am Beispiel von Woody Allens „Annie Hall", „Manhattan" und „Hannah and her Sisters"*. Trier: Wiss. Verlag Trier.

Pruys, Guido Marc (1997): *Die Rhetorik der Filmsynchronisation. Wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden*. Tübingen: Narr.

Ranzato, Irene / Zanotti, Serenella (2019): „The dubbing revolution". In: Ranzato, Irene / Zanotti, Serenella [Hrsg.]: *Reassessing Dubbing: Historical approaches and current trends*. Amsterdam: Benjamins. S. 1–14.

Troester, Änne (2002): „Translating Hollywood – The Challenge of Dubbing Films into German". In: Paul, Heike / Kanzler, Katja [Hrsg.]: *Amerikanische Populärkultur in Deutschland*. Leipzig: Universitätsverlag. S. 181–196.

Whitman-Linsen, Candace (1992): *Through the Dubbing Glass. The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish* (Europäische Hochschulschriften, Reihe XVI, Bd. 251). Frankfurt/Main: Lang.

Thorsten Birk

Untertitelungsfirmen

1 Einleitung

Untertitelungen haben in Deutschland eine lange Tradition und leiten sich ab aus den Zwischentafeln der Stummfilmzeit. Auch wenn Deutschland sich in der Nachkriegszeit als Synchronland entwickelt hat, so hat es doch immer Nischen und Segmente gegeben, in denen Untertitelungen gefragt waren (Nagel 2009). Die Art und Weise, wie Untertitel erstellt werden, hat sich allerdings über die Jahrzehnte stark verändert.

Untertitel werden heute auf allen medialen Plattformen nachgefragt. Die Auftraggeber sind vielfältig: Fernsehsender, Filmproduktionen, Filmverleiher, Streaming-Anbieter, Filmfestivals, Theater und Opern, Computerspiele-Hersteller, Museen, Werbeagenturen, staatliche Stellen, Lehrmedien und Filmarchive. Diese Auftraggeber stellen unterschiedliche Ansprüche an eine Untertitelung, was sich auch im Budget niederschlägt.

Im Folgenden wird ein Überblick über die Rolle von Untertitelungsfirmen bei der Durchführung von Untertitelungsprojekten gegeben. Die Ausführungen werden dann am Beispiel der Untertitelung von Kinofilmen veranschaulicht. Ein Fazit und ein Ausblick runden den Artikel ab.

2 Der Workflow bei Untertitelungsprojekten

Generell lässt sich sagen, je komplexer der Organisationsgrad einer Produktion ist, desto eher greift der Kunde auf eine professionelle Untertitelungsfirma zurück. Diese garantiert auch im überraschenden Krankheitsfall eines Übersetzers die Erledigung der Arbeiten und kann besser auf zeitliche Umdisponierungen Rücksicht nehmen. Je mehr Sprachen und Service-Dienstleistungen

erbracht werden, desto besser lässt sich auch die Arbeit mit einem größeren Service-Anbieter kalkulieren. Ein typisches Volumen für eine deutsche Filmproduktion wäre z. B. die englische Untertitelungsfassung für Festivaleinreichungen, französische Untertitel für den internationalen Ko-Produzenten, barrierefreie Fassungen (Gehörlosen-Untertitelung und Audiodeskription), aber auch die Erstellung einer CCSL (combined continuity and spotting list); letztere sind Verschriftlichungen des Filmgeschehens und enthalten neben den Dialogen auch Timecodes sowie Sprecher- und Szenenangaben. Solche Transkriptionen stellen bei vielen Projekten die Vorarbeit zur eigentlichen Untertitelung dar. Untertitelungsfirmen übernehmen mit ihren Teams alle diese Arbeitsschritte – von der Transkription bis hin zur Bereitstellung paralleler Untertitelungsfassungen.

Im Gegensatz zu Untertitelungsfirmen denken Übersetzungskonzerne eher aus der Perspektive der Budget-Optimierung, oft durch Prozessoptimierung und Automatisierung. Während Untertitelungsfirmen teilweise nur einige wenige feste Mitarbeitende haben, die bei punktuellen Großaufträgen wie Filmfestivals durch Freelancer unterstützt werden, beschäftigen Übersetzungskonzerne oft Tausende Mitarbeitende. Hier werden auch Katalogtitel verwaltet und lokalisiert, d. h. Repertoires bereits produzierter Produktionen, während Untertitelungsfirmen in der Regel mit Einzeltiteln arbeiten und sich als Teil der Postproduktion sehen. Wie Freelance-Untertitler beschäftigen sich Untertitelungsfirmen mit der Inhaltsebene eines Films, können aber im Gegensatz zu freiberuflichen Untertitlern größere Volumen und mehrteilige Arbeiten abwickeln.

Die Projektarbeit bei einer klassischen Filmuntertitelung spaltet sich bei Untertitelungsfirmen wie folgt auf:

1. Angebot und Projektierungsphase: Hier wird das Budget bestimmt und der bestmögliche Übersetzer gewählt.
2. Die eigentliche Untertitelungsarbeit am Film mit anschließendem Lektorat eines zweiten Muttersprachlers.
3. Abnahmeschleife mit dem Kunden, Finalisierung und Auslieferung der gewünschten Exporte.

Bei einem durchschnittlichen Film ist mit ca. zehn bis zwölf Werktagen an Arbeitsaufwand zu rechnen. Untertitelungsproduktionen erfolgen meist mit großem Zeitdruck, da sie am Ende der Postproduktion und kurz vor der Veröffentlichung erfolgen. Durch die zahlreichen Auswertungswege gilt es auch eine immer größer werdende Varianz an Exportformaten zu beherrschen. Diese unterschiedlichen Exporte führen zu inhaltlichen Limitierungen, die der Kunde oft selbst nicht kennt bzw. benennen kann. Dabei handelt es sich insbesondere um technische Spezifikationen wie zeiträumliche Vorgaben, die schon bei der redaktionellen Erstellung der Untertitel berücksichtigt werden müssen.

Für eine Mitarbeit in Untertitelungsfirmen ist eine akademische Ausbildung im Bereich der Sprachen sicherlich grundlegend. Seit dem Aufkommen AVT-spezifischer Studiengänge werden neue Mitarbeitende immer öfter unter den Absolventen dieser Studiengänge rekrutiert, oft im Anschluss an ein erfolgreich durchgeführtes Praktikum. Dasselbe gilt für freiberufliche Mitarbeitende. Als Sonderfall sind Fanuntertitler zu nennen, die sich um ein Praktikum bewerben und so durchaus zu einem interessanten Dialog über professionelle und Amateur-Untertitelung beitragen. Wesentlich ist jedoch der Erfahrungshorizont im Bereich Untertitelungssoftware und Arbeitserfahrung.

3 Untertitelung von Filmproduktionen

Im Folgenden werden die Produktionsschritte am Beispiel der Untertitelung von Kinofilmen veranschaulicht. Ist die Filmproduktion samt Regisseur der Auftraggeber, und als solcher stark in den Endfertigungsprozess des Filmes involviert, so erwartet er ein ähnliches Engagement auch von den hinzugebuchten Gewerken in der Postproduktionsphase. In der Regel findet dabei ein erfreulich produktiver Austausch zwischen Untertitelungsfirma und Regisseur statt, zumal die Filmproduktion großes Interesse an gut gemachten Untertiteln hat und weiß, dass sich der investierte Zeitaufwand lohnt.

Diese Filme laufen vor der kommerziellen Auswertung durch Verleiher zunächst auf internationalen Festivals. Die Untertitelausstattung übernimmt hier entweder das Festival selbst als Auftraggeber oder der Weltvertrieb stattet die Filme aus, damit sie überhaupt von Festivals gezeigt werden. Wenn Festivals

die Untertitelung selbst organisieren, beauftragen sie häufig Untertitelungsfirmen. Allerdings kommt es auch vor, dass sie – oft mithilfe von maschinellen Übersetzungstools – Untertitel selbst erstellen, die dann nicht immer professionellen Standards genügen. Neben Kostendruck ist hier auch der Zeitfaktor ein wichtiger Grund, da die Auftraggeber sich häufig parallel mit einer Vielzahl von Filmen befassen. Gleichzeitig sollte sich der Film auch gut präsentieren und in möglichst viele Territorien verkauft werden. Es besteht somit meist ein grundsätzliches Interesse an guten Untertiteln und die Auftraggeber arbeiten in der Regel langfristig mit verlässlichen Untertitelungsfirmen bzw. Untertitlern zusammen.

Sind die Filme mit Festivaluntertiteln versehen (i. d. R. englische Untertitelfassungen) und in die unterschiedlichen Territorien verkauft, kümmern sich Verleiher um die landesspezifische Untertitelung und beauftragen entsprechend Untertitelungsfirmen. Bei Ko-Produktionen ist es durchaus möglich, dass eine Untertitelungsfirma Untertitel in mehreren Sprachen erstellt (z. B. deutsche für den deutschen und französische für den französischen Markt). Grundsätzlich wird die Untertitelung jedoch im jeweiligen Land erstellt. Die Filmverleiher stehen in der Kino-Verwertung unter dem größten finanziellen Druck und sparen oft über Gebühr an der Ausstattung. Dass ein Film mit schlechten Untertiteln vielleicht auch eher kein Erfolg wird, findet dabei weniger Berücksichtigung und man muss auch anerkennen, dass die maßgeblichen Einspielergebnisse mit der Synchronfassung im Kino erzielt werden und nicht mit der OmU. Allerdings gibt es seit Netflix & Co durchaus eine gewachsene Nachfrage nach untertitelten Filmen.

Nach der Kinoauswertung kommen die Zweit- und Drittverwerter ins Spiel: DVD/BluRay-Anbieter, Streaming-Portale, Fernsehsender. Die Margen werden kleiner und mit den eigentlichen Inhalten des Films wird sich hier professionell kaum noch beschäftigt, abgesehen von kleinen Special-Interest-Labeln. Entsprechend gering sind die Budgets, die für Untertitel vorgesehen sind. Bei Fernsehsendern findet noch am ehesten eine inhaltliche Auseinandersetzung statt. Dank der staatlichen Gebühreneinzugszentrale sind hier auch ausreichend Gelder und Redakteure vorhanden. Untertitelungsfirmen gelangen über Ausschreibungen an Aufträge von Fernsehsendern. Die Zusammenarbeit läuft über die senderspezifischen Redakteure, d. h. Programmverantwortlichen, die

für die Untertitelausstattung zuständig sind, die Korrekturschleifen durchführen und den Prozess betreuen. Dabei kann es durchaus vorkommen, dass für ein und dieselbe Produktion je nach Medium unterschiedliche Untertitelfassungen erstellt werden.

Streaming-Portale haben in den letzten Jahren wohl den stärksten Marktimpuls für Untertitelungen gegeben und lassen eine sehr große Menge an Content lokalisieren. Die reichweitenstarken Filme werden auf den Plattformen zwar überwiegend als Synchronfassung angeschaut, aber die Ausstattung mit Untertiteln findet ebenso statt – und das in eine Vielzahl Sprachen, da die Plattformen weltweit agieren. Das gilt für unzählige Neuproduktionen genauso wie für eine große Anzahl an Repertoiretiteln, die diese Plattformen lizensieren. Bei dieser riesigen Menge ist dann der einzelne Inhalt bei der Untertitelung nur noch bedingt relevant. Die Streaming-Anbieter lagern diesen Prozess im großen Stil an Aggregatoren-Dienstleister aus. Diese wiederum arbeiten mit riesigen Übersetzer-Clustern (d. h. Sprachfirmen mit sehr großer Belegschaft, die nicht auf die Untertitelung spezialisiert sind) in Indien, Asien und Osteuropa zusammen, bei denen bereits hochgradig automatisierte Prozesse involviert sind. Solche Übersetzungskonzerne beschäftigen oft Zehntausende freier Mitarbeitender. Viele Arbeitsschritte werden in Billiglohnländern gemacht, teilweise haben sie jedoch Niederlassungen in Deutschland. Gewisse Konzerne gehen mittlerweile aber auch den Weg der Fan-Untertitelung: Über eigene Portale werden Untertitelungsaufträge an gering qualifizierte Filmliebhaber oder Click-Worker vergeben, die im engen Korsett der firmeneigenen Software eine Art Leitplanke finden, um zumindest technisch realisierbare Untertitel erzeugen zu können.

Es gibt somit die verschiedensten Auftraggeber und Interessen bei der Vergabe von Untertitelaufträgen. Je mehr Volumen untertitelt werden muss, desto größer ist der Kostendruck und desto weniger findet eine inhaltliche und handwerkliche Beschäftigung mit den Untertiteln statt. Hier kann man zum Teil schon von einer voranschreitenden Entprofessionalisierung sprechen. Selbst grundlegendste Vorgaben für eine gute Untertitelung werden nicht eingehalten. Die Übersetzungen sind oft maschinell erzeugt oder vorbereitet und die korrekte Lesegeschwindigkeit wird massiv überschritten. Für manche Inhalte ist es vielleicht nicht angemessen, ein „normales“ Budget für eine Untertite-

lung auszugeben, aber es trifft auch oft qualitativ hochwertige Filme, denen die unprofessionelle Untertitelung einen Bärendienst erweist. Die Netflix-Produktion ROMA von Alfonso Cuarón (Goldener Löwe in Venedig 2018) wurde zum Beispiel so fehlerhaft untertitelt, dass dieser Umstand sogar in der internationalen Presse thematisiert wurde (The Guardian 2019). Im deutschen Untertitelforum heißt es dazu:

> Ein Film bleibt außerhalb seiner eigenen Sprachregion für ein ausländisches Publikum bedeutungslos, wenn er nicht übersetzt ist. Allerdings muss er so untertitelt sein, dass ausländische Zuschauer*innen ihn genauso mit Gewinn anschauen können, wie die Zuschauer*innen, die die Originalsprache(n) verstehen. Gelingt das nicht, werden die Untertitel also bemerkt, obwohl das nicht der Fall sein sollte, dann wird der Zuschauer in seiner Wahrnehmung von Bild, Dialog und Ton gestört. (TraLaLit 2019)

Zu der fremdsprachigen Untertitelung ist durch die Förderung der Barrierefreiheit noch die Gehörlosen-Untertitelung hinzugekommen. Aber auch Social-Media-Inhalte werden heute intralingual untertitelt, weil der Konsum der Beiträge im öffentlichen Raum oft tonlos passiert. All diese Aufgaben erledigen spezialisierte Dienstleister. Diese sind in Deutschland vielfältig aufgestellt: zum einen gibt es die Gruppe freiberuflicher Untertitler, die zum Teil direkt für Verleiher oder Produktionen arbeiten. Zum anderen gibt es die Untertitelfirmen, die mit wechselnden freien Untertitlern zusammenarbeiten und die sozusagen das Projektgeschäft betreuen. Darüber hinaus gibt es auch Firmen mit angestellten Mitarbeitern, die ein größeres Pensum mit festen und freien Kräften bearbeiten können (z. B. Festivalkontingente mit vielen Filmen in kurzer Zeit, oder knapp kalkulierte Industriejobs). Und es gibt große Übersetzungskonzerne, die für Kunden wie Streaming-Anbieter große Massen an Material bearbeiten können. Diese Konzerne sind oft multinational tätig und gewährleisten durch die Auslagerung günstige Preise und zumindest ein gewisses Mindestmaß an Qualität, wobei die Arbeit hier zum Teil automatisiert geschieht und sequentiell große Mengen an Text verarbeitet werden. Die Qualität liegt oft unter dem Niveau der Ausgangstexte. Für eine TV-Serie / Talkshow

in der Nachmittagsschiene ist dies vielleicht auch nicht weiter relevant, aber für Spielfilme kann es doch oft dramatisch schlechte Ergebnisse geben.

Bei kleineren Filmproduktionen ist oftmals die Untertitelerstellung schlicht nicht mit eingeplant und es fehlt am Ende Zeit und Geld für eine sorgfältige Ausführung. Weil die Untertitelerstellung doch ein ziemliches Spezialfach ist, hat die Kundschaft in einer solchen Endphase der Produktion mit allen Budget- und Zeitzwängen oft nicht die ausreichende Zeit und Kenntnis, um sich mit den Anforderungen einer guten Untertitelung auseinanderzusetzen. Untertitelungsfirmen übernehmen oft auch solche kleineren Aufträge, aus Freude am Film und dem komplexen sprachlichen Inhalt. Solche Liebhaber-Projekte werden dann durch größere Industrieprojekte querfinanziert. Etwas schematisch lässt sich somit sagen, dass sich Übersetzungskonzerne und Untertitelungsfirmen unterschiedlich der Arbeit nähern. Bei Konzernen dominieren Budgetfragen, während Untertitelungsfirmen stärker qualitäts- und inhaltsgetrieben sind. Ein Beispiel: Bei Konzernen werden Filme oft über English Master Templates übersetzt, während Untertitelungsfirmen einen finnischen Film direkt aus dem Finnischen übersetzen werden. Untertitelungsfirmen stehen in der Regel auch in direkterem Kontakt mit der Produktionsleitung und den Regisseuren.

Größere Produktionen haben von Beginn an versierte Postproduktions-Supervisoren mit dabei, die solche Abläufe im Vorhinein planen und einschätzen können. Im deutschsprachigen Raum ist die interlinguale Untertitelung von Kinofilmen häufig beim Postproduktionsdienstleister angesiedelt. In diesem Bereich tätige Firmen kümmern sich um die technische Aufbereitung des Films. Meist liegen dort aber keine eigenen Untertitelungskompetenzen vor. Hier läuft dann die Zusammenarbeit mit Untertitelungsfirmen und die Produktion von Untertiteln in professionellen Bahnen ab.

Wie überall in der digitalen Welt hat es aber auch hier in den letzten zehn Jahren eine Demokratisierung der Produktionsprozesse gegeben. Schnitt, Mastering, Colorgrading, SFX – all das funktioniert heute fast kinotauglich im modernen Smartphone. Die Rechenleistung der Computer hat enorm zugenommen, die nötige Software ist deutlich günstiger geworden. Nur das Know-how einer professionellen Postproduktion beim Anwenden solcher Prozesse hat der Amateur nicht. Das Gleiche gilt für die Untertitelung. Technisch sind

die Möglichkeiten da, aber das Know-how über die Erstellung guter Untertitel fehlt – und meist dann auch das muttersprachliche Niveau in der Übersetzung.

4 Fazit und Ausblick

Man kann abschließend sagen, dass immer mehr Bewegtbild untertitelt wird, dass es aber auf Seiten der Untertitelhersteller ein heterogenes Feld an Dienstleistern und DIY-Akteuren gibt. Die vermeintlichen technischen Erleichterungen führen häufig zu schlechteren Ergebnissen, weil dem nicht die ausreichenden Fähigkeiten und Erfahrungen entgegenstehen. Auch die Automatisierung ist ein Thema, im Filmbereich, d. h. bei kreativen und mehrdeutigen Prozessen, jedoch nur sehr bedingt einsetzbar. Wünschenswert wäre hier eine Ausdifferenzierung auch auf Seiten der Auftraggeber: Premiuminhalte sollten in allen Belangen top ausgestattet sein. Das erhält die Wertigkeit des Inhalts und verstärkt die Chancen auf einen erfolgreichen Einsatz in anderen Sprachgebieten. Dazu braucht es sowohl gut ausgebildete und praktisch erfahrene Untertitler und Dienstleister als auch eine Kundschaft mit entsprechendem Sachverstand und Interesse auch an diesem oft nachgesetzten Produktionsteil.

Die Untertitelung selbst erlebt jedenfalls eine erfreuliche Renaissance, wenn auch in der Nische, vielleicht vergleichbar mit dem stetig wachsenden Vinyl-Anteil beim Musikkonsum. Wer den Vorteil darin erkennt, wird ihn schätzen und sich über gut gemachtes „Original mit Untertiteln“ im Kino freuen. Was die Tätigkeit von Untertitelungsfirmen anbelangt, kann zum Schluss sicherlich positiv vermerkt werden, dass immer mehr Inhalte auf immer mehr Plattformen mit Untertiteln ausgestattet werden. Eine Herausforderung ist jedoch die Qualität. Wenn der Qualitätsanspruch immer mehr an automatisierten Youtube-Untertiteln festgemacht wird, dann stellt sich die Frage, inwiefern längerfristig überhaupt noch Qualität nachgefragt wird, gerade bei nichtenglischsprachigen Produktionen (z. B. ungarischen, chinesischen), bei denen viele Rezipienten keinen Vergleich mit dem Original erstellen können. Allerdings dürfte es für gewisse Filmproduktionen auch weiterhin anspruchsvolle Publikumssegmente geben, sodass zu hoffen bleibt, dass trotz Budgetknappheit auch in Zukunft ein Markt für qualitativ hochwertige Untertitel besteht.

Verwandte Themen

- ► Untertitelung, S. 107–122.
- ► AVT bei Streamingplattformen, S. 219–228.
- ► Normen und Qualität in der AVT, S. 345–359.

Literaturverzeichnis

Nagel, Silke (2009): *Das Übersetzen von Untertiteln. Prozess und Probleme am Beispiel der Kurzfilme* Shooting Bokkie, Wasp *und* Green. Frankfurt/M.: Peter Lang.

The Guardian (2019): *Alfonso Cuarón condemns Spanish subtitles on Roma*. Abgerufen am 18.08.2023, https://www.theguardian.com/film/2019/jan/09/alfonso-cuaron-condemns-netflix-over-roma-subtitles

TraLaLit (2019): *Eine goldene Himbeere für Netflix.* Abgerufen am 18.08.2023, https://www.tralalit.de/2019/04/10/eine-goldene-himbeere-fuer-netflix/

Silke Nagel

Berufsverbände in der audiovisuellen Übersetzungsbranche

„Filmübersetzer*innen vereinigt euch!", dieser Satz begegnet einem auf der Website des AVÜ, dem Berufsverband für audiovisuelle Übersetzer*innen im deutschsprachigen Raum, immer wieder. Doch was verbirgt sich genau dahinter und ein Berufsverband – was ist das eigentlich?

Berufsverbände sind Zusammenschlüsse von Menschen desselben Berufsstandes. Sie basieren auf der Überzeugung, dass sich gemeinsam mehr erreichen lässt. Welche Gruppe bzw. Gruppen innerhalb einer Branche ein Verband vertritt – Arbeitnehmer*innen, Arbeitgeber*innen oder gar beide – ist eine zentrale Entscheidung bei der Gründung eines Verbandes, denn damit wird festgelegt, wer als Teil der eigenen Interessensgruppe definiert wird. Berufsverbände sind im Allgemeinen als eingetragene Vereine organisiert, leben vom ehrenamtlichen Engagement ihrer Mitglieder und finanzieren sich über Mitgliedsbeiträge.

Nach außen verfolgen Berufsverbände das Ziel, die Interessen ihrer Mitglieder gegenüber gesellschaftlichen und politischen Akteur*innen wie Auftraggeber*innen, dem Gesetzgeber und der breiten Öffentlichkeit zu vertreten und sich ganz allgemein für die Belange des Berufsstandes einzusetzen. Nach innen bieten sie ihren Mitgliedern ein Forum für Vernetzung und Austausch über berufsspezifische Themen sowie Aus- und Weiterbildungsmöglichkeiten.

Voraussetzung für die Aufnahme in einen Verband ist die Ausübung eines bestimmten Berufs, doch auch Berufsanwärter*innen steht im Sinne der Nachwuchsförderung meist eine Mitgliedschaft offen. Da Mitgliedschaften in mehreren Berufsverbänden keine Seltenheit sind, bestehen häufig Kooperationen zwischen Verbänden und es werden beispielsweise Ermäßigungen für von den Verbänden organisierte Workshops angeboten.

Da weder in Österreich noch in der Schweiz aktuell eigene Berufsvertretungen für audiovisuelle Übersetzer*innen existieren, wird der Fokus des Artikels auf Deutschland liegen.

1 Berufsverbände in Deutschland

Die Verbandslandschaft im Bereich der audiovisuellen Übersetzung in Deutschland ist vergleichsweise jung. Die vier Verbände bzw. Vereinigungen, die verschiedene Gruppen innerhalb der Branche vertreten und ihren Fokus auf teils ähnliche, teils verschiedene Schwerpunkte legen, wurden erst in den vergangenen zehn bis zwanzig Jahren gegründet. Im Vergleich dazu wird der VdÜ, der Verband der Literaturübersetzer*innen, den man in diesem Zusammenhang guten Gewissens als altehrwürdig bezeichnen kann, nächstes Jahr sein 70-jähriges Bestehen feiern (VdÜ 2023). Angesichts der Tatsache, dass bereits wenige Jahre nach der Geburt des Films Ende des 20. Jahrhunderts auch die Filmübersetzung aus der Taufe gehoben wurde, ist diese späte Entwicklung durchaus verwunderlich. Da Verbände immer dann gegründet werden, wenn sich Berufsgruppen als solche begreifen und zu der Einsicht gelangen, gemeinsam besser für ihre Interessen eintreten zu können, ist zu vermuten, dass die Globalisierung und die technische Weiterentwicklung der Filmbranche sowie die Digitalisierung bei ihrer Entstehung als Katalysatoren gedient haben.

Der Berufsverband, der das breiteste Spektrum an audiovisuellen Übersetzungsbereichen abbildet, ist der *AudioVisuelle Übersetzer*innen – AVÜ e. V.* Hier sind freiberufliche und angestellte Untertitler*innen jeglicher Couleur (OmU-, Live- und Gehörlosenuntertitelung), Übersetzer*innen für Synchron und Voiceover, Filmbeschreiber*innen und Videospielübersetzer*innen vertreten. Der AVÜ ist 2016 aus dem Untertitelforum hervorgegangen, einer Initiative von Untertitler*innen, die sich 2011 zusammengeschlossen hatten, um sich gemeinsam gegen sinkende bzw. stagnierende Honorare zur Wehr zu setzen und ihrem kaum wahrgenommenen Gewerk Gesicht und Stimme zu verleihen.

Wie auch schon das Untertitelforum verfolgt der AVÜ verschiedene berufspolitische und allgemeine Ziele: An prominenter Stelle steht der Kampf

um eine Verbesserung der Arbeitsbedingungen und faire Bezahlung. Zu diesem Zweck steht der AVÜ im Austausch mit *ver.di* und seinen europäischen Schwesterverbänden, die mit ähnlichen Problemen zu kämpfen haben. Des Weiteren beschäftigt sich der AVÜ mit Tantiemen- und Urheberrechtsfragen und ist Teil der Initiative Urheberrecht.

Ein weiterer Schwerpunkt der Verbandsarbeit ist der Erhalt und die Umsetzung bestimmter Qualitätsstandards in der audiovisuellen Übersetzung. Zu diesem Zweck hat der AVÜ Qualitätsstandards für die OmU-Untertitelung erarbeitet und der Öffentlichkeit auf seiner Website zur Verfügung gestellt. Weitere Qualitätsstandards wie zum Beispiel für Gehörlosenuntertitelung sind in Arbeit. Neben dem Austausch zu berufsspezifischen Themen, wie zum Beispiel konkreten Übersetzungsfragen im Mitgliederforum des AVÜ, bestehen auch Ideen zur Nachwuchsförderung und Einführung eines Mentor*innen-Programms, die in Kürze umgesetzt werden sollen.

Durch Veränderungen in der Verwertungskette von Filmen und technologischen Entwicklungen wie dem Einsatz maschineller Übersetzung und künstlicher Intelligenz befindet sich die audiovisuelle Übersetzungsbranche im Umbruch und läuft Gefahr, als Beruf entwertet und entprofessionalisiert zu werden. Der AVÜ sucht eine aktive und konstruktive Auseinandersetzung mit diesen Themen und hat zum Beispiel in Zusammenarbeit mit dem europäischen Dachverband AVTE, bei dem der AVÜ Mitglied ist, ein Manifest zur maschinellen Übersetzung formuliert, das vor allem auch den Big Playern der Branche, die große Hoffnungen in KI und maschinelle Übersetzung setzen, Denkanstöße gegeben hat (MÜ-Manifest 2023).

Allgemein möchte der Verband sowohl innerhalb der Filmbranche als auch in der Öffentlichkeit über den Berufsstand aufklären und für eine größere Wahrnehmung und Wertschätzung sorgen. Dies erreicht er unter anderem durch Vorträge, Informationsveranstaltungen und Podiumsdiskussionen zum Beispiel bei Filmfestivals sowie durch seine informative Website rund ums Thema audiovisuelles Übersetzen und Social-Media-Kampagnen mit Hashtags wie #nameyoursubtitler und #loveyoursubtitler.

An diesen und weiteren Themen arbeiten die Verbandsmitglieder in verschiedenen AGs teils off-, teils online sowie im Rahmen einer jährlichen Tagung. Ein allgemeiner Austausch und die Vernetzung untereinander finden

über einen Mailverteiler und verschiedene einzelne Gewerke umfassende Gruppenverteiler statt. Darüber hinaus organisieren Mitglieder regionale Stammtische (unter anderem in Hamburg, Berlin, NRW, Leipzig oder München), die ein persönliches Kennenlernen und weiteren Austausch ermöglichen. Ein wichtiger Pfeiler der Verbandsarbeit ist auch die Vernetzung und Zusammenarbeit mit anderen Verbänden und Vereinigungen in der audiovisuellen und der allgemeinen Übersetzungsbranche und dem europäischen Dachverband AVTE. Im Februar 2023 ist die AVÜ-Mitgliederdatenbank vom Stapel gelaufen, die es Auftraggeber*innen nun ermöglicht, gezielt nach professionellen audiovisuellen Übersetzer*innen zu suchen.

Im Synchronbereich, bei der die Übersetzung nur einen Mosaikstein im großen Ganzen darstellt, gibt es zwei Verbände. Der 2011 gegründete *Synchronverband e.V. – Die Gilde* vereint unter dem Motto „Filmsynchronisation ist Teamwork“ (Gilde 2023) alle Gewerke der Synchronbranche unter seinem Dach. Dazu zählen: Aufnahmeleitung, Dialogbuch, Produktion, Regie, Schauspiel, Schnitt, Ton und Übersetzung. Erklärtes Verbandsziel ist „der Erhalt und die Förderung der besten Produktionsverfahren für hochwertige deutschsprachige Synchronisationen“ (Gilde 2023). Zu diesem Zweck hat der Verband einen Kodex erarbeitet, in dem das gewünschte Miteinander der verschiedenen Gewerke festgelegt wurde. Zur Würdigung herausragender Qualität in der Filmsynchronisation verleiht die Gilde seit 2019 den Deutschen Synchronpreis (Synchronpreis 2023). 2021 hat der Verband eine Diversity AG ins Leben gerufen, die sich für mehr Offenheit und Diversität und gegen Diskriminierung in der Synchronbranche einsetzt. Des Weiteren bietet der Verband zur Fortbildung und Nachwuchsförderung Workshops und eine Ausbildung zur Dialogbuchautor*in an. (Gilde 2023)

Der *Bundesverband Synchronregie und Dialogbuch e.V. (BSD)* wurde 2019 gegründet und vertritt die Dialogbuchautor*innen und Synchronregisseur*innen in Deutschland. Im Fokus des Verbands, so der geschäftsführende Vorstand Tobias Neumann, stehen berufspolitische Ziele wie der Abschluss Gemeinsamer Vergütungsregeln (GVR) zur angemessenen Vergütung, die Erlösbeteiligung im Kino- sowie Streamingbereich, das Vertragsrecht und die Interessenvertretung bei Verwertungsgesellschaften, die mit juristischer Unterstützung verfolgt werden. 2021 konnte der BSD mit dem Bundesverband Deut-

scher Synchronproduzenten e.V. (BVDSP) Gemeinsame Vergütungsregeln zur angemessenen Vergütung für die Gewerke Dialogbuch und Synchronregie abschließen. Zurzeit führt er GVR-Verhandlungen mit Walt Disney und Warner Bros. und ein Schlichtungsverfahren mit Netflix zur Erlösbeteiligung. Wie auch der AVÜ ist der BSD Mitglied in der Initiative Urheberrecht und setzt sich für einen gesetzlichen Direktvergütungsanspruch bei Streamingwerken ein.

Last but not least: der *Hörfilm e.V.*, der sich selbst als Vereinigung und nicht als Verband im klassischen Sinne begreift. Bereits 2000 haben sich professionelle sehende und blinde Filmbeschreiber*innen zusammengeschlossen, um „blinden und sehbehinderten Menschen die gleichberechtigte Teilhabe am gesellschaftlichen und kulturellen Leben zu erleichtern" (Hörfilm 2023). Der Hörfilm e.V. möchte die Wahrnehmung und die Verbreitung von Audiodeskription erhöhen, die Qualität von Hörfilmen sichern und den Beruf der Filmbeschreiber*in bzw. Hörfilmautor*in professionalisieren. Diese Ziele verfolgt er mit verschiedenen Mitteln. Beispielsweise hat er Qualitätsstandards für die Audiodeskription entwickelt und auf seiner Website, die viele weitere Informationen rund ums Thema Filmbeschreibung bietet, der Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt. Dort findet sich auch eine Hörfilm-Datenbank, in der alle bisher auf dem deutschen Markt erschienen Hörfilmtitel gesammelt werden sollen. Im vergangenen Jahr wurde eine AG zum Thema „Diskriminierungsfreie Sprache" ins Leben gerufen, die eine Vernetzung mit den beiden bestehenden AGs des AVÜ und der Gilde zum selben Thema anstrebt. Im Rahmen seiner Mitgliederversammlungen bietet der Hörfilm e.V. seinen Mitgliedern zudem Fortbildungen an. (Hörfilm 2023)

2 Blick über den Tellerrand: AVTE

Der europäische Dachverband *AVTE (AudioVisual Translators Europe)* wurde 2011 gegründet und umfasst mittlerweile 22 Organisationen aus 20 europäischen Ländern. Angesichts einer zunehmend globalisierten Branche haben audiovisuelle Übersetzer*innen über Ländergrenzen hinweg mit denselben Problemen und teilweise denselben Akteur*innen zu kämpfen und so erschien ein Zusammenschluss auf europäischer Ebene als sinnvoll, um sich gegenseitig

zu unterstützen, die Position audiovisueller Übersetzer*innen zu stärken und ihnen mehr Gehör zu verschaffen.

Im Fokus der Arbeit von AVTE stehen der Kampf um faire Honorare, die Forderung und Umsetzung von Urheberrecht und Tantiemen und die Förderung nationaler Qualitätsstandards. Zudem unterstützt er den Aufbau von audiovisuellen Übersetzer*innen-Organisationen in Ländern, in denen sich solche Zusammenschlüsse noch nicht etabliert haben. Nach vielen Jahren der Lobbyarbeit wird der Verband mittlerweile als erster Ansprech- und Verhandlungspartner auf europäischer Ebene in der Branche wahrgenommen.

Momentan führt der Verband Gespräche mit europäischen Institutionen und Interessenvertretungen wie Verwertungsgesellschaften und Gewerkschaften mit dem Ziel, eine Ombudsperson für Freiberufler*innen innerhalb der europäischen Institutionen einzurichten. Um ihre Forderungen durch Daten und Fakten zu untermauern, hat der Dachverband 2022 eine paneuropäische Umfrage zu den Arbeitsbedingungen von audiovisuellen Übersetzer*innen durchgeführt.

3 Die Top 4 der Beitrittsgründe

Die Berufsverbände in der audiovisuellen Übersetzungsbranche setzen sich für berufspolitische Belange, Qualität und Nachwuchsförderung ein und dienen als Vernetzungs- und Austauschplattformen für ihre Mitglieder. Sie leben von ehrenamtlichem Engagement und sind nur so lebendig, aktiv und durchsetzungsfähig wie die Summe ihrer Mitglieder. Gute Gründe dem Berufsverband einzutreten sind:

- Man ist neugierig auf die audiovisuelle Übersetzungsbranche, aber weiß nicht, wie man einsteigen soll.
- Man sehnt sich nach Austausch mit Kolleg*innen, weil das private Umfeld schon genervt mit den Augen rollt, wenn man nach dem Kinobesuch die Übersetzung des Films auseinandernehmen möchte.
- Man möchte sich gegen die Verschlechterung seiner Arbeitsbedingungen einsetzen, hat das Gefühl von Hilflosigkeit angesichts der Big

Player satt und möchte aktiv für seine berufspolitischen Interessen eintreten.
- Man möchte sich nicht aktiv engagieren, findet aber prinzipiell gut, was der Berufsverband macht, will sich solidarisch zeigen und die Verbandsarbeit zumindest finanziell unterstützen.

Danksagung

Eine großes Dankeschön an Estelle Renard, Jean-François Cornu und Petra Matić von AVTE sowie an Tobias Neumann vom BSD, die meine Fragen zu ihren Verbänden, ihrem aktuellen Engagement und Selbstverständnis beantwortet haben, und an meine wunderbaren AVÜ-Kolleginnen Gaby Gehlen, Sonja Majumder und Ursula Bachhausen, die mir mit ihrem Adlerblick auf den Artikel und ihrem (AVÜ-)Fachwissen zur Seite gestanden haben.

Verwandte Themen

- ▸ Soziologische Zugänge, S. 95–104.
- ▸ Untertitelung, S. 107–122.
- ▸ Synchronisation, S. 123–140.
- ▸ Audiodeskription, S. 149–160.
- ▸ Normen und Qualität in der AVT, S. 345–359.

Weiterführende Links

https://avteurope.eu/ | Website des europäischen Dachverbands AVTE
https://bsd-synchron.de/ | Website des BSD
https://filmuebersetzen.de/avue.html | Website des AVÜ
https://urheber.info/ | Website der Initiative Urheberrecht, der Interessenvertretung von Urheber*innen und Künstler*innen

https://www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/politiklexikon/18392/verband-verbaende/ | Wer mehr über Verbände und verwandte Organisationen erfahren möchte, wird im Politiklexikon der Bundeszentrale für politische Bildung fündig.

https://www.vgwort.de/ | Website der Verwertungsgesellschaft WORT

Literaturverzeichnis

Gilde. Abrufbar unter: https://www.synchronverband.de/

Hörfilm. Abrufbar unter: https://hoerfilmev.de/

MÜ-Manifest. Abrufbar unter: https://avteurope.eu/avte-machine-translation-manifesto/

Synchronpreis. Abrufbar unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Deutscher_Synchronpreis

VdÜ. Abrufbar unter: https://literaturuebersetzer.de/unser-verband/wer-wir-sind/

Alle Websites wurden zuletzt am 06.09.2023 abgerufen.

TEIL 4:
METHODISCHE ZUGÄNGE

Marco Agnetta

Produktorientierte Methoden

1 Zur Einführung

Wie in der allgemeinen Translationswissenschaft lassen sich auch in der AVT grob drei methodologische Herangehensweisen unterscheiden: ein produkt-, ein prozess- und ein rezipientenorientierter Zugang (Saldanha / O'Brien 2013; für die AVT: Chaume 2002: 5 und 2018). Gemeinhin fasst man unter die produktorientierten Ansätze, die nachfolgend überblicksartig beschrieben werden, all jene Studien, die sich mit dem Ausgangspunkt und dem Ergebnis audiovisueller Transfers auseinandersetzen und auf dieser Grundlage Aussagen zu allgemeinen Tendenzen bzw. Normen oder der Qualität formulieren. Laut Chaume (2018: 43–47) bestimmen produktorientierte Zugänge vor allem die frühen Phasen der AVT-Studies. Anders als dies der Autor (und seine Rede von den ‚methodological turns') nahelegt, handelt es sich hierbei aber nicht um eine Phase, die als abgeschlossen oder gar obsolet gelten darf, sondern um einen bestimmten Blickwinkel, der nach wie vor legitim ist. Auch jüngere Ansätze bleiben zu einem gewissen Maße auf das Original und seine Translat(e) bezogen; und umgekehrt kann die produktbezogene Analyse von den neuen Erkenntnissen zu den Intentionen der beteiligten Akteure und den Wirkungen auf bestimmte Rezipientengruppen einen positiven Rückkopplungseffekt erwarten. Wie andere ähnliche disziplinbezogene Periodisierungen muss demnach auch Chaumes hilfreiche Darstellung lediglich als grobe Entwicklungslinie verstanden werden, die auch Zwischenbereiche und Kombinationen zulässt.

Die Analyse von audiovisuellen Produkten verlangt einen multidisziplinären Ansatz, da sie in vielfacher Hinsicht eine hybride Natur aufweisen (Chaume 2004: 12). Gerade die polysemiotische Natur des Gegenstands (Bogucki 2013: 95), aber auch die Tatsache, dass audiovisuelle Produkte als vielfach gebrauchte

Alltagsgüter das Interesse unterschiedlichster Disziplinen auf sich ziehen (Agnetta / Schleich 2020), machen einen Methodenmix unausweichlich.

2 Arten produktorientierter AVT-Analyse

2.1 Fallstudien und kleinere Textzusammenstellungen

Ausgangspunkt für produktorientierte Ansätze sind häufig Fallstudien oder kleinere Zusammenstellungen bzw. *Ad-hoc*-Korpora von audiovisuellem Material in originaler und übersetzter Form. Die Auswahl folgt dabei zumeist individuellen themenspezifischen Kriterien. Ein Beispiel für eine einzelfilmbezogene Untersuchung des translatorischen Umgangs mit Kulturspezifika liefert Reutner (2011). Die Größe der Filmzusammenstellung und die Arbeit mit dem Material entscheiden darüber, ob eher quantitative, qualitative oder – am besten – kombinierte Aussagen getroffen werden können. Ein Beispiel für ein „small purpose-built corpus" zum Fansubbing stellt z. B. Pérez-González (2007: 68) vor. Solche kleineren *Ad-hoc*-Korpora erlauben laut Chaume (2018: 55) dem Forscher eine genauere Analyse und eine hohe Flexibilität. Die primäre Methode, um fundierte Aussagen zu den im interkulturellen Transfer oder bei einer Adaptation vorgenommenen Veränderungen zu treffen, ist eine auf ein *tertium comparationis* (z. B. Dialekte, Komik, Kulturspezifika etc.) ausgerichtete parallele Betrachtung von Original und einem oder mehreren Translat(en). Dieser Vergleich führt zur Beobachtung allgemeiner translationsstrategischer Tendenzen wie etwa des Hangs zur (lexikalischen) Vereinfachung (Bogucki 2013: 96–97).

2.2 Korpora

Größten Nutzen für die Beobachtung allgemeiner Tendenzen verspricht die Arbeit mit großen Korpora, die elektronisch durchsuchbar und empirisch auswertbar sind. Der Vorteil dieser reichhaltigen Zusammenstellungen besteht in der durch die Datenmenge gegebenen Repräsentativität sowie in der Tatsache, dass man bezüglich der Sammlung, Transkription und manchmal auch der

Annotation auf die Vorarbeit anderer aufbauen kann. Größere institutionalisierte Filmkorpora beschreiben Baños Piñero *et al.* (2013), Pavesi (2019) und Bruti (2020: 385–388). Zu nennen sind hier bezüglich der Synchronisation das *Pavia Corpus of Film Dialogue* (en→it; Freddi / Pavesi 2009b, Freddi 2013), das *Forlì Corpus of Screen Translation* (de↔it; Valentini 2008) und die aus deren Auswertung resultierenden Studien (Beiträge in Freddi / Pavesi 2009a, Ghia 2014). Untertitelungsbezogene Analysen können auf die Korpora *CORSUBIL* (en↔es; Rica Peromingo *et al.* 2014) und *SUMAT* (7 Sprachen; Bywood *et al.* 2013) aufbauen. Mit *SubCo* existiert auch ein als zip-Datei downloadbares Korpus, das studentische und maschinengenerierte Untertitel sowie bereits vorgenommene Fehlerannotationen beinhaltet (Martínez Martínez / Vela 2016). Spezifika der Audiodeskription lassen sich anhand des *TIWO*-Korpus (*Television in Words,* Salway 2007) herausarbeiten. Einige der genannten Korpora sind online verfügbar und unentgeltlich benutzbar. Dabei geht es nicht nur um den Zugang zu dem reinen Film- und Textmaterial, sondern auch zu bereits getätigten wissenschaftlichen Annotationen und Metadaten (etwa beim *Veiga Corpus,* Bruti 2020: 385). Von Bedeutung sind solche Korpora auch als konsistenter Referenzpunkt für die akademische Lehre im Bereich der AVT (Rica Peromingo *et al.* 2014). Zukünftige Forschung wird dem Ausbau bestehender und dem Aufbau weiterer AVT-Korpora gewidmet werden müssen. Weitere Sprachen und AVT-Modi werden hierbei zu berücksichtigen sein.

3 Methodenwahl und Ziele

Primäres Ziel der produktorientierten Analyse ist die Beschreibung und Typologisierung der sich bei der Anpassung audiovisuellen Materials für eine bestimmte Rezipientengruppe ergebenden Änderungen. Auch die Darstellung und Bewertung allgemeiner Tendenzen, Normen und Strategien, die sich im Laufe der Zeit in diesem Tätigkeitsbereich etabliert haben, fußt auf der Produktanalyse. Daneben befassen sich immer mehr Studien mit der Qualität audiovisueller Translate.

3.1 Kriterien für Methodenwahl

Aus der korpusbezogenen Translationswissenschaft stammen auch die folgenden Überlegungen, die Zielsetzung der Forschung und Auswahl des zu analysierenden Materials und der anzuwendenden Methode miteinander verbinden: Soll theoretische Erkenntnis auf induktivem Wege durch die Auswertung gesammelter Daten gewonnen werden, bezeichnet man den Ansatz als *corpus-driven*. Untersuchungen, die vorgefertigte Hypothesen stützen oder infrage stellen sollen und somit auf einer deduktiven Herangehensweise beruhen, sind *corpus-based* (Saldanha / O'Brien 2013: 61–63). Auch die Auswahl der Zusammenstellung einheitlicher (Sub-)Korpora ist wichtig für die Art der zu treffenden Aussagen: Ein Vergleich der linguistischen (u. a.) Merkmale originaler und übersetzter Filme erfolgt am besten auf der Grundlage von monolingualen Vergleichskorpora (in denen ein Subkorpus nur originale, ein anderes nur übersetzte Texte in derselben Sprache enthält). Diese ermöglichen auch Aussagen zu allgemeinen übersetzungsstrategischen Tendenzen (z. B. Explizierung, Implizierung, Vereinfachung, Nivellierung) und Standards (z. B. beim Umgang mit sprachspezifischen Elementen wie Grußformeln oder Beleidigungen; etwa Bruti 2009). Ob sich ähnliche Unterschiede auch in mehreren Sprachen wiederfinden, lässt sich anhand von bi-/multilingualen Vergleichskorpora nachweisen. Inwiefern Formulierungen von einer Standardvarietät abweichen, lässt sich anhand großer Referenzkorpora (große, unabhängige Korpora mit Originaltexten in einer Sprache) überprüfen. Einen konkreten Vergleich von Original und Translat(en) erlauben – sowohl hinsichtlich der Sprache als auch des Translationsmodus – überhaupt erst Parallelkorpora, weil dort nicht unverbundene Einzeltexte, sondern Originale mit ihren Übersetzungen aligniert sind.

3.2 Beschreibung und Bewertung audiovisueller Translate

Die durch die Produktanalyse gewonnenen Erkenntnisse reichen von der Einzelfilmanalyse über den Vergleich zweier oder mehrerer Versionen des gleichen Films hin zur Charakterisierung originaler und übersetzter Filmspra-

che (Duro Moreno 2001). Beschreibende Analysen basieren häufig auf den theoretischen Grundlagen der *Descriptive Translation Studies* (Toury 1995) und werden in der AVT laut Assis Rosa (2016) vor allem im Bereich der Untertitelung und Synchronisation durchgeführt. Dabei können unterschiedliche sprachliche und kulturelle Aspekte, wie etwas Sprachvarietäten, Komik, Anredeformen, Phraseme, Diskursmarker, Musik u. v. m. untersucht werden. Deskriptive Studien stellen den Ist-Zustand eines Translats fest. Im Gegensatz dazu verfolgt die Translatkritik einen präskriptiven Zugang, um den qualitativen Soll-Zustand zu ermitteln. So werden zuweilen Übersetzungsfehler sowie sprachenpaargebundene Interferenzen und, darauf aufbauend, auch die Merkmale zielsprachlicher Film- und Serienversionen – ähnlich wie in der Übersetzungswissenschaft das ‚translationese' – als eigene Sprachvarietät untersucht (Chiaro 2008: 13–14, Pavesi / Malinverno 2000, Arma 2012). Größere Studien können mehreren der genannten produktbezogenen Aspekte nachgehen. Ein paradigmatisches Beispiel hierfür stellt Herbsts Pionieruntersuchung *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien* (1994) dar, in der der Autor den unterschiedlichen Arten der Synchronität, der Rolle der Stimme, der Wiedergabe von Akzenten und Dialekten, Merkmalen synchronisierter Texte und anderen linguistischen Fragen nachgeht. Bei alledem ist zu erwähnen, dass das Bewusstsein und ggf. die Irritation über die sich beim Transfer ergebenden Änderungen nicht (wie beim herkömmlichen Textübersetzen) nur bei der kleinen Menge von Personen zu finden ist, die intentional sowohl das Original als auch eine Übersetzung konsumieren; bei audiovisuellen Produkten ist potenziell eine viel größere Rezipientenschaft betroffen, die etwa im Falle der interlingualen Untertitelung oder des Voice-over Original und Übersetzung ganz oder teilweise parallel rezipiert (Bogucki 2013: 117).

4 Praktische Aspekte

4.1 Transkription, Annotation, Stylometrie

Da die Durchführung der eigentlichen Analysearbeit und später die Sicherung sowie Zurverfügungstellung von Forschungsergebnissen auch heute noch vor-

nehmlich durch das geschriebene Wort, evtl. ergänzt um Abbildungen und Graphiken, geschieht, ist die Überführung eines audiovisuellen Produkts in ein rein visuell erfassbares Format zentral für die wissenschaftliche Arbeit. Liegt der Fokus einer Untersuchung rein auf gesprochener und geschriebener Sprache, genügt eine textuelle Transkription, die dort, wo sie nicht auf z. B. im Netz existierenden und in jedem Fall zu überprüfenden Skripten aufbauen kann, ein sehr aufwändiges Unterfangen darstellt. Hinzu kommt die Tatsache, dass etliche übersetzerische Herausforderungen (die Synchronität, Komik, Kulturspezifika etc.) ohne die Berücksichtigung der nonverbalen Elemente nicht vollständig adressiert werden können. Neben der textuellen ist also die ‚multimodale Transkription' (Thibault 2000) ein wichtiges Mittel zur Arbeit mit dem vorliegenden Material. Nach Taylor (2003: 191) sensibilisiert die Transkription gerade für die polysemiotische Natur des audiovisuellen Produkts. In der Filmanalyse hat sich ein tabellarisches Visualisierungsschema bewährt, in dem die einzelnen Elemente eines audiovisuellen Produkts nach Zugehörigkeit zu einem semiotischen System auf unterschiedliche Spalten (bzw. Zeilen) aufgeteilt werden. An einer Zeitachse entlang, üblicherweise als fortlaufender Timecode gekennzeichnet, werden Beschreibungen und Notizen zum Bild, geschriebenen Text, mündlichen Text sowie zu Musik und Geräuschen – je nach Forschungsinteresse mehr oder weniger detailliert – festgehalten. Auch translatologische Untersuchungen können von diesem Vorgehen profitieren; dann tritt in der Tabelle (mindestens) eine Spalte mit einer vom Original abweichenden Filmfassung (Synchronfassung, UT, intralinguale UT etc.) hinzu. Bogucki (2013: 100–101) führt den immensen zeitlichen Aufwand und allgemein die geringe Praktikabilität an und bemerkt überdies, dass Transkribenten sehr oft die Beschreibung des Bewegtbildes zu Ungunsten der anderen Filmkomponenten in den Vordergrund rücken. (Zur Transkription als hilfreiches Mittel bei der Filmübersetzung äußert sich Taylor 2003: 195–196.) Eine solche Arbeit erweist sich als um einiges einfacher, wenn der Transkribent online auf bestehende Textressourcen zurückgreifen kann. Untertitelungsdatenbanken wie *Opensubtitles* (seit 2023), *Subscene* (2023), *Moviesubtitles I* und *II* (2005–2012 und 2023) und eigens für den Download von Untertiteln verwendbare *Open-Source*-Software wie *Downsub* (2023) sind hier von großem Nutzen.

Für die Arbeit mit Filmen und Fernsehserien in Lehre und Forschung sind Softwares für die Annotation von polysemiotischen Produkten wie z. B. das *Multimodal Annotation Software Tool* (*MAST*) (Cardoso / Cohn 2022) oder MAXQDA (Kuckartz / Rädiker 2019: 83–91) relevant, mit denen sich quantitative Abfragen durchführen und durch die für eine qualitative Analyse wertvolle *tags* angebracht werden können. Überhaupt sind seit den 2000er Jahren computergestützte stilistische Analysen, die gerade auf die (linguistischen) Merkmale des audiovisuellen Produkts eingehen und auf die Beobachtung allgemeiner Tendenzen abzielen (Hołobut *et al.* 2017), auf dem Vormarsch. Softwares, die eine automatische Transkription der Tonspur(en) und Bilderkennung anbieten, sind noch Zukunftsmusik.

4.2 Technische, rechtliche, finanzielle Aspekte

Die Beschreibung der unterschiedlichen AVT-Modi können auf je eigenen Produktanalysen basieren. Zu den auswertbaren Dokumenten zählen Drehbücher, Dialogskripte, Rohfassungen, die verschiedenen (offiziellen und inoffiziellen) Versionen eines Fernsehformats, Folgeübersetzungen (z. B. *redubs*) etc. Ihre umfassende wissenschaftliche Auswertung scheitert allerdings oft an technischen, rechtlichen oder finanziellen Hürden. In der jüngeren Zeit, in der rechtliche und technische Schranken einen bedingungslosen Zugang zu allen Elementen des visuellen Materials maßgeblich erschweren – Streaming-Dienste wie Netflix haben seit 2018 eine *Screen-shot*- und *Screen-recording*-Sperre implementiert, die die Bildzitation in Untersuchungen einschränkt –, in der gleichzeitig aber viele private Haushalte aus eigener Motivation Zugang zu den Inhalten haben, wird die sich mit AVT befassende Wissenschaft vor neue Herausforderungen gestellt. Auch bei der Nutzung von Korpora (Abschnitt 2.2), deren Aufbau i. d. R. nur durch finanzielle Unterstützung von Förderinstitutionen möglich ist, ist die Rechtefrage allgegenwärtig, weswegen nicht alle gesammelten Daten öffentlich zugänglich sind und viele der darauf rekurrierenden wissenschaftlichen Publikationen nur einen Bruchteil davon zur Verfügung stellen. Nicht zu vernachlässigen ist die Rechtefrage auch bei der (temporären) Speicherung von Datenmaterial in der cloudbasierten (kollaborativen) Forschung. Auch sind die wenigsten Tools für die Analyse (Transkription, Anno-

tation und Auswertung) audiovisueller Produkte als Open-Software verfügbar und müssen vom Forscher(team) oder dessen Institution erworben werden.

5 Fazit und Ausblick

Die ersten Phasen der AVT-Forschung sind primär durch Analysemethoden bestimmt, in denen Merkmale des audiovisuellen Produkts vor und nach dem Transfer für eine anderssprachige Rezipientenschaft im Fokus standen und die zur Formulierung allgemeiner Tendenzen befähigten. Rein produktorientierte Zugänge besitzen zwar weiterhin ihre Legitimität; schließlich bleiben die Handlungen des audiovisuellen Übersetzers eine auf die Erzeugung eines Produkts gerichtete Tätigkeit. Sie offenbaren gemäß dem Mixed-methods-Ansatz allerdings nunmehr ihre Stärken im Zusammenhang mit prozessorientierten Methoden. Die Herausforderung und zugleich das größte Potenzial der gegenwärtigen AVT-Forschung liegt darin, die Kombination diverser Forschungsansätze weiter zu befördern und die gewonnenen quantitativen und qualitativen Daten mit den Aussagen bereits existierender produktorientierter Analysen abzugleichen. Auch in Bezug auf die AVT-Forschung ist daher zu unterstreichen, dass die Vielfalt und Kombination der in diesem Beitrag skizzierten methodischen Entscheidungen erst gemeinsam ein vollständiges Bild dessen ergeben, was AVT ist und sein kann.

Verwandte Themen

- Vom Sprachtransfer zur multimodalen Translation: Zur Entwicklung des Text- und Übersetzungsbegriffs in der AVT, S. 35–46.
- Linguistische Zugänge, S. 61–74.
- Prozessorientierte Methoden, S. 287–303.
- Normen und Qualität in der AVT, S. 345–359.

Weiterführende Literatur

Bruti, Silvia (2020): „Corpus Approaches and Audiovisual Translation". In: Bogucki, Łukasz / Deckert Mikołaj [Hrsg.]: *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*. Cham: Palgrave Macmillan. S. 381–395. | Jüngerer Überblick über die Existenz und den Nutzen von Korpora in der AVT-Forschung mit zahlreichen Angaben zu bestehender Literatur.

Chaume, Frederic (2018): „An Overview of Audiovisual Translation: Four Methodological Turns in a Mature Discipline". In: *Journal of Audiovisual Translation* 1/1. S. 40–63. [DOI: https://doi.org/10.47476/jat.v1i1.43]. | Chronologischer Überblick über die Phasen und Turns der AVT und der damit verbundenen Forschungsinteressen und Methodologien der entsprechenden Studien. Für jeden Turn wird dem Forscher ein Leitfaden für die Analyse an die Hand gegeben.

Hołobut, Agata / Rybicki, Jan / Woźniak, Monika (2017): „Old Questions, New Answers: Computational Stylistics in Audiovisual Translation Research". In: Deckert, Mikołaj [Hrsg.]: *Audiovisual Translation – Research and Use*. Frankfurt a. M.: Peter Lang. S. 203–216. | Artikel zur computergestützten und korpusbasierten Analyse originaler und übersetzter audiovisueller Produkte und zur Verbindung qualitativer und quantitativer Auswertungen. Die Autoren entwickeln ein Programm zu deren stylometrischer Analyse.

Literaturverzeichnis

Agnetta, Marco / Schleich, Markus [Hrsg.] (2020): *Folge um Folge. Multiple Perspektiven auf die Fernsehserie*. Hildesheim: Universitätsverlag. [DOI: https://doi.org/10.18442/160].

Arma, Saveria (2012): „‚Why Can't You Wear Black Shoes Like the Other Mothers?' Preliminary Investigation on the Italian Language of Audio Description". In: Perego, Elisa [Hrsg.]: *Emerging Topics in Translation: Audio Description*. Trieste: Edizioni Università di Trieste. S. 37–55.

Assis Rosa, Alexandra (2016): „Descriptive Translation Studies of Audiovisual Translation: 21st-Century Issues, Challenges and Opportunities". In: *Target* 28/2. S. 192–205. [DOI: https://doi.org/10.1075/target.28.2.02ros].

Baños Piñero, Rocío / Bruti, Silvia / Zanotti, Serenella (2013): „Corpus Linguistics and Audiovisual Translation: In Search of an Integrated Approach". In: *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice* 21/4. S. 483–490. [DOI: https://doi.org/10.1080/0907676X.2013.831926].

Bogucki, Łukas (2013): *Areas and Methods of Audiovisual Translation Research*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Bruti, Silvia (2020): „Corpus Approaches and Audiovisual Translation". In: Bogucki, Łukasz / Deckert Mikołaj [Hrsg.]: *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*. Cham: Palgrave Macmillan. S. 381–395.

Bruti, Silvia (2009): „Translating Compliments and Insults in the Pavia Corpus of Film Dialogue: Two Sides of the Same Coin?" In: Freddi, Maria / Pavesi, Maria [Hrsg.]: *Analysing Audiovisual Dialogue. Linguistic and Translational Insights*. Bologna: Clueb. S. 143–163.

Bywood, Lindsay / Volk, Martin / Fishel, Mark / Georgakopoulou, Panayota (2013): „Parallel Subtitling Corpora and Their Application in Machine Translation and Translatology". In: *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice* 21/4. S. 577–594. [DOI: https://doi.org/10.1080/0907676X.2013.831920].

Cardoso, Bruno / Cohn, Neil (2022): „The Multimodal Annotation Software Tool (MAST)". In: *Proceedings of the Thirteenth Language Resources and Evaluation Conference*. Marseille: European Language Resources Association. S. 6822–6828.

Chaume, Frederic (2018): „An Overview of Audiovisual Translation: Four Methodological Turns in a Mature Discipline". In: *Journal of Audiovisual Translation* 1/1. S. 40–63. [DOI: https://doi.org/10.47476/jat.v1i1.43].

Chaume, Frederic (2004): „Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation". In: *Meta* 49/1. S. 12–24. [DOI: https://doi.org/10.7202/009016ar].

Chaume, Frederic (2002): „Models of Research in Audiovisual Translation". In: *Babel* 48/1. S. 1–13. [DOI: https://doi.org/10.1075/babel.48.1.01cha].

Chiaro, Delia (2008): „Where Have all the Varieties Gone? The Vicious Circle of the Disappearance Act in Screen Translations". In: Helin, Irmeli [Hrsg.]: *Dialect for all Seasons*. Münster: Nodus Publikationen. S. 9–25.

Downsub (2023): Abgerufen am 13. 08. 2023, https://downsub.com/

Duro Moreno, Miguel (2001): „‚Eres patético‘: el español traducido del cine y de la televisión“. In: Duro Moreno, Miguel [Hrsg.]: *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra. S. 161–185.

Freddi, Maria (2013): „Constructing a Corpus of Translated Films: A Corpus View of Dubbing“. In: *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice* 21/4. S. 491–503. [DOI: https://doi.org/10.1080/0907676X.2013.831925].

Freddi, Maria / Pavesi, Maria [Hrsg.] (2009a): *Analysing Audiovisual Dialogue. Linguistic and Translational Insights*. Bologna: Clueb.

Freddi, Maria / Pavesi, Maria (2009b). „The Pavia Corpus of Film Dialogue: Research Rationale and Methodology“. In: Freddi, Maria / Pavesi, Maria [Hrsg.]: *Analysing Audiovisual Dialogue. Linguistic and Translational Insights*. Bologna: Clueb. S. 95–100.

Ghia, Elisa (2014). „‚That Is the Question‘: Direct Interrogatives in English Film Dialogue and Dubbed Italian“. In: Pavesi, Maria / Formentelli, Maicol / Ghia, Elisa [Hrsg.]: *The Languages of Dubbing. Mainstream Audiovisual Translation in Italy*. Bern: Peter Lang. S. 57–88.

Herbst, Thomas (1994): *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*. Tübingen: Niemeyer.

Hołobut, Agata / Rybicki, Jan / Woźniak, Monika (2017): „Old Questions, New Answers: Computational Stylistics in Audiovisual Translation Research“. In: Deckert, Mikołaj [Hrsg.]: *Audiovisual Translation – Research and Use*. Frankfurt a. M.: Peter Lang. S. 203–216.

Kuckartz, Udo / Rädiker, Stefan (2019): *Analyzing Qualitative Data with MAXQDA. Text, Audio, and Video*. Wiesbaden: Springer.

Martínez Martínez, José M. / Vela, Mihaela (2016): „SubCo: A Learner Translation Corpus of Human and Machine Subtitles“. In: *Proceedings of the Tenth International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC'16)*. Portorož: European Language Resources Association. S. 2246–2254.

Moviesubtitles I (2023): Abgerufen am 13.08. 2023, http://www.moviesubtitles.org/

Moviesubtitles II (2005–2012): Abgerufen am 13.08. 2023, http://www.moviesubtitles.net/

Opensubtitles (seit 2006): Abgerufen am 13. 08. 2023, https://www.opensubtitles.org/

Pavesi, Maria (2019): „Corpus-Based Audiovisual Translation Studies. Ample Room for Development“. In: Pérez-González, Luis [Hrsg.]: *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. London: Routledge. S. 315–333.

Pavesi, Maria / Malinverno, Annalisa (2000): „Sul turpiloquio nella traduzione filmica". In: Taylor, Christopher [Hrsg.]: *Tradurre il cinema*. Trieste: La Stea. S. 75–90.

Pérez-González, Luis (2007): „Intervention in New Amateur Subtitling Cultures: A Multimodal Account". In: *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies* 6. S. 67–80. [DOI: https://doi.org/10.52034/lanstts.v6i.180].

Reutner, Ursula (2011): „Kulturspezifika in der Synchronisation". In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 1. S. 13–38.

Rica Peromingo, Juan P. / Albarrán Martín, Reyes / García Riaza, Blanca (2014): „New Approaches to Audiovisual Translation. The Usefulness of Corpus Based Studies for the Teaching of Dubbing and Subtitling". In: Bárcena, Elena / Read, Timothy / Arús, Jorge [Hrsg.]: *Languages for Specific Purposes in the Digital* Area. Cham: Springer. S. 303–322.

Saldanha, Gabriela / O'Brien, Sharon (2013): *Research Methodologies in Translation Studies*. London: Routledge.

Salway, Andrew (2007). „A Corpus-based Analysis of the Language of Audio Description". In: Díaz Cintas, Jorge / Orero, Pilar / Remael, Aline [Hrsg.]: *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description and Sign language*. Amsterdam: Rodopi. S. 151–174.

Subscene (2023): Abgerufen am 13. 08. 2023, https://subscene.com/

Taylor, Christopher (2003): „Multimodal Transcription in the Analysis, Translation and Subtitling of Italian Films". In: *The Translator* 9/2. S. 191–205. [DOI: https://doi.org/10.1080/13556509.2003.10799153].

Thibault, Paul (2000): „The Multimodal Transcription of a Television Advertisement: Theory and Practice". In: Baldry, Anthony [Hrsg.]: *Multimodality and Multimediality in the Distance Learning Age*. Campobasso: Palladino Editore. S. 311–385.

Toury, Gideon (1995): *Descriptive Translation Studies – and beyond*. Amsterdam: Benjamins.

Valentini, Cristina (2008). „Forlixt I – The Forlì Corpus of Screen Translation: Exploring Macrostructures". In: Chiaro, Delia / Heiss, Christine / Bucaria, Chiara [Hrsg.]: *Between Text and Image: Updating Research in Screen Translation*. Amsterdam: Benjamins. S. 37–50.

Anke Tardel und Silvia Hansen-Schirra

Prozessorientierte Methoden

1 Einleitung

Bei der prozessorientierten Forschung werden Daten erhoben, während audiovisuelle Übersetzungen erstellt bzw. rezipiert werden. Es bedarf diverser Methoden(kombinationen), um die Prozesse aus beiden Perspektiven, die der Rezipierenden bzw. die der audiovisuellen Übersetzer*innen, zu untersuchen. Abhängig von der Forschungsfrage kommen verschiedene Methoden mit unterschiedlichen Herausforderungen in Frage, die nun in Auswahl vorgestellt werden. Der Schwerpunkt dieses Artikels liegt auf der Messung des kognitiven Aufwands bei AVT-Prozessen, insbesondere bezogen auf die Untertitelung, da hierzu die meiste Prozessforschung vorliegt. AVT-Prozesse beschreiben einerseits makrostrukturelle Workflow-Prozesse, deren Erforschung Einblicke in die Produktivität und Ergonomie geben, andererseits mikrostrukturelle kognitive Prozesse der Translator*innen und Rezipient*innen auf der Ebene von (Teil-) Aufgaben.

2 Experimentelle Vorüberlegungen

Unabhängig von der Forschungsmethode gibt es einige Aspekte hinsichtlich der experimentellen Planung von AVT-Prozessstudien zu beachten (Greco *et al.* 2022). Das Untersuchungsobjekt von prozessorientierter Forschung sind Proband*innen, die z. B. beim Rezipieren von Untertiteln untersucht werden. Meistens werden in der Rezeptionsforschung Zwischengruppendesigns genutzt, d. h. jeder Probandengruppe wird das gleiche Material unter unterschiedlichen Bedingungen präsentiert, und die Gruppen miteinander verglichen. Das verkürzt zwar die Experimentdauer pro Proband*in und längere

Filmausschnitte können gewählt werden, allerdings müssen für einen validen Vergleich sehr viele Proband*innen erhoben werden. Daher sind Innengruppendesigns, bei denen die Proband*innen mit allen Bedingungen konfrontiert und die Bedingungen innerhalb der Gruppe verglichen werden, ggf. sinnvoller. Voraussetzung hierfür ist jedoch vergleichbares Material für die unterschiedlichen Bedingungen. Darüber hinaus wird durch Aufnahmen in mehreren Bedingungen pro Proband*in die Experimentdauer verlängert. Bei der Rezeption entspricht die Erhebungszeit der Materiallänge (Abspieldauer). Durch wiederholtes Abspielen, die Beantwortung von Fragebögen oder retrospektive Beschreibungen von Gedanken im Prozess verlängert sich die Experimentdauer. Ähnlich wie schriftliche Übersetzungsprozesse dauern AVT-Produktionsprozesse oft um ein Vielfaches länger als das Lesen/Rezipieren des Materials, weshalb in Experimenten zur Produktionsforschung oft kürzere AT-Ausschnitte gewählt werden. Auch Fallstudien, bei denen professionelle audiovisuelle Übersetzer*innen vor Ort beobachtet werden, sind zeitintensiv.

Die Aufbereitung und Kontrolle von zu übersetzendem/rezipierendem AV-Material ist meist aufwändiger als bei schriftlichen Texten. Die Manipulation betrifft nicht nur die verbale Ebene, sondern – aufgrund der dynamischen Bilder – auch temporale, räumliche, multimodale und polysemiotische Aspekte. Auch die Audiospur enthält nonverbale Elemente (u. a. Musik, Sprechweise, Wechsel der Sprecher*innen). Die Integration dieser Elemente beeinflusst die Interpretation der Prozessdaten sowohl aus Rezeptions- als auch Produktionsperspektive. Es ist schwieriger, die Audiospur oder Bilder eines Videos authentisch zu manipulieren, als Wörter im Text zu ersetzen. Forschungsdesign und Methodik müssen daher dem Untersuchungsgegenstand (AVT-Form und Material) entsprechen.

3 Rezeptionsprozesse

Die prozessorientierte Forschung aus Rezeptionsperspektive untersucht, wie audiovisuelle Übersetzungen rezipiert und verarbeitet werden. Es geht neben dem Inhaltlichen und dem Verständnis der sprachlichen und semantischen Aspekte in Bild und Ton auch um Ästhetik und das Filmerlebnis. Gerade im

Bereich der Untertitelungsforschung befasst der Großteil der empirischen Prozessstudien sich mit Rezeptionsforschung (Di Giovanni / Gambier 2018, Kruger / Kruger 2017). Mit zunehmendem Fokus auf Barrierefreiheit steigt allerdings auch die Zahl an Rezeptionsstudien von AVT-Formen wie der Audiodeskription, wobei die Methodenwahl meist auf Befragung oder Fokusgruppen fällt (Hammer *et al.* 2015, Szarkowska 2011), ähnlich den Rezeptions- und Perzeptionsstudien von Synchronisation (z. B. de los Reyes Lozano 2020), wobei hier auch mit Eye-Tracking (ET) gearbeitet wird (Romero-Fresco 2020, Flis *et al.* 2020). Im Bereich der Untertitelrezeption wurde zur Untersuchung von involvierten kognitiven Prozessen schon früh die Blickdatenerfassung in Kombination mit Fragebögen eingesetzt, aber auch Bildschirmaufzeichnungen können genutzt werden.

3.1 Messung des zeitlichen Rezeptionsaufwands

Der zeitliche Aufwand kann durch Zeitmessung mit einer Uhr oder Bildschirmaufzeichnung ermittelt werden. Sobald den Proband*innen das zu rezipierende ZT-Material angezeigt wird, startet die Zeitmessung. Beendet wird diese abhängig vom Experimentdesign und der Fragestellung durch die Proband*innen oder Versuchsleiter*innen, sobald die (Teil-)Aufgabe, z. B. das Ansehen einer Szene, erfüllt wurde.

Bildschirmaufzeichnungen vom Abspielen eines ganzen Films können unterteilt werden, um den Zeitaufwand mikrostruktureller Prozesse zu messen (Wiederholen bestimmter Szenen, Untertitel oder Audiobeschreibungen). Je nach Perspektive kann der Aufwand in Minuten für makrostrukturelle oder in Sekunden und Millisekunden für mikrostrukturelle Prozesse gemessen werden. Das Rezipieren eines einzelnen Untertitels läuft meist sekundenschnell ab. Diese Zeitmessungen müssen differenziert betrachtet und normalisiert, also vergleichbar gemacht werden, indem die gemessene Zeit durch die Wortzahl im AT oder ZT oder die Anzahl der Untertitel im ZT geteilt wird. Die generelle Zeitaufwandsmessung grenzt sich ab von anderen kognitiven Messungen wie Reaktions-, Lese- oder Pausenzeiten (Abschnitt 4).

Bildschirmaufzeichnungen sollten mit anderen Methoden (Fragebögen, Eye-Tracking) kombiniert werden, da sich sonst nur spekulieren lässt, wann

die Proband*innen wohin geschaut haben und was in den Pausen geschieht. Allerdings lassen sich damit gut Teilaspekte von Prozessen messen und untersuchen, wie die Sichtbarmachung der Abspieldauer. Von Vorteil ist, dass Bildschirmaufzeichnungen in retrospektiven Interviews als Gedächtnisstütze dienen können.

Bei AVT-Prozessen ist außerdem die Audiospur und die eingestellte (subjektive) Abspiellautstärke relevant, weshalb Bildschirmaufzeichnungen dies beinhalten sollten. Bei der Rezeption von Untertiteln für Hörgeschädigte wiederum spielt diese je nach Hörvermögen der Proband*innen eine geringere bis keine Rolle.

3.2 Messung des kognitiven Rezeptionsaufwands

Der kognitive Verarbeitungsaufwand von visuellem und auditivem Input und die Aufmerksamkeitsverteilung auf dem Bildschirm spielen eine wichtige Rolle bei der Rezeption audiovisueller Translate. Im Fall von AVT sollten beide Kanäle nicht getrennt betrachtet werden. Das ET, also Augen- bzw. Blickbewegungserfassung, stellt in der AVT-Prozessforschung eine optimale Ergänzung zu Fragebögen oder Lautem Denken dar und lässt Rückschlüsse auf den kognitiven Verarbeitungsaufwand und die visuelle Aufmerksamkeit zu. Auditive Signale hingegen lassen sich mit dieser Methode nicht aufzeichnen. Beim ET werden Daten wie Blickbewegungen bestehend aus Fixationen (Auge ist relativ still) und Sakkaden (schnelle Sprünge zwischen zwei Fixationen ohne visuelle Verarbeitung) erfasst. Ein Nachteil ist, dass die Geräte vor der Verwendung für jede*n Proband*in kalibriert, das heißt auf die individuellen Eigenschaften der Augen, Abstand zum ET, Lichtverhältnisse und Bildschirmdimensionen eingestellt werden müssen. Bei längeren Aufnahmen sind sogar Zwischenkalibrierungen notwendig, wodurch das natürliche Rezeptionsverhalten gestört wird. Nicht alle Proband*innen lassen sich (gut) kalibrieren und während der Aufnahme ist die Bewegungsfreiheit stark eingeschränkt, da ein gleichbleibender Abstand zum Eye-Tracker vorausgesetzt wird.

Es gibt mobile Remote-Eye-Tracker (an verschiedene Monitore anbringbar), stationäre Eye-Tracker mit fixem Abstand zum Monitor oder am Kopf getragene Geräte. Die ersten beiden Arten eignen sich für bildschirmbasierte

Untersuchungen mit einem Laptop, Monitor oder auch Fernseher. Remote ET-Geräte lassen freie Kopfbewegungen zu (innerhalb eines Spielraums), sind weniger invasiv, aber auch ungenauer als stationäre ET-Geräte, bei denen für hochauflösende Aufnahmen der Kopf fixiert werden muss. Letztere sind notwendig, um neben untertitelbasierten Daten auch kognitive Prozesse auf Wortbasis untersuchen zu können.

Die Auflösung von am Kopf getragenen Geräten wie ET-Brillen, bestehend aus einer Szenenkamera und einem in die Brille integrierten Eye-Tracker, ist ebenfalls niedriger. Sie zeichnen die Umgebung der Proband*innen auf und eignen sich eher für makrostrukturelle Untersuchungen wie die Rezeption übersetzter audiovisueller Inhalte, z. B. im Museum oder Theater, unter realistischen Bedingungen. Mikrostrukturelle Prozessforschung wird mit hochauflösenden stationären Eye-Trackern durchgeführt. Da beim ET große Datenmengen aufgezeichnet werden, die für die Analyse teils manuell aufbereitet werden müssen, sind Umfang der Erhebungen, die Wahl des Materials sowie des Gerätes gut abzuwägen.

Basierend auf den unterschiedlichen ET-Daten werden verschiedene Metriken in Bezug auf *Areas of Interest* (AOI) berechnet. Je nach Perspektive und AVT-Form werden die AOIs auf relevante Bildschirmbereiche des Blickfeldes gelegt. Bei Untertiteln z. B. auf den Video- und Untertitelbereich oder kleinteiliger auf einzelne Untertitelzeilen oder Einzelwörter. Hierzu bedarf es jedoch sehr genauer Geräte, mit Einschränkungen hinsichtlich der ökologischen Validität (Natürlichkeit).

Geläufige Metriken in Bezug auf Fixationen sind die gesamte und durchschnittliche Fixationsdauer (Lesezeit) und die Fixationszahl. Durch die Untersuchung von Sakkaden lassen sich Aufmerksamkeitswechsel und geteilte Aufmerksamkeit (Split Attention) untersuchen. Beispielhaft sind die Studien zur vergleichenden Rezeption von integrierten Titeln zu klassischen Titeln (Fox 2018), die Einblendung zusätzlicher Übertitel (Künzli 2017) oder intra-, inter- und bilingualer Untertitel (Liao *et al.* 2020, 2021) zu nennen. Auch die Pupillenweite kann mit ET gemessen werden. Bezüglich der Korrelation mit kognitiver Belastung ist dies jedoch nur bedingt aussagekräftig, da die Pupillenweite u. a. stark vom Licht beeinflusst wird.

Die Elektroenzephalographie (EEG), bei der Gehirnströme in hoher zeitlicher Auflösung gemessen werden, sowie bildgebende Verfahren wie die funktionale Magnetresonanztomographie (fMRT), die eine schlechtere zeitliche, aber höhere lokale Auflösung erlauben, und es ermöglichen Aktivitäten in bestimmten Gehirnregionen zu messen, werden selten, wenn auch vermehrt eingesetzt. Grund ist die aufwändigere Experimentkontrolle und eingeschränkte ökologische Validität (Kruger *et al.* 2013, 2022, Negi / Mitra 2022). Eine Studie leitete z. B. aus EEG-Daten Frustrationslevels ab. Während sowohl ET als auch EEG sich gut für die Untersuchung von reinen Rezeptionsprozessen eignen, ist ihre Anwendung in Produktionsprozessen deutlich herausfordernder und ungeeigneter.

4 Produktionsprozesse

Neben der reinen Rezeption von audiovisuellen Übersetzungen ist die Rezeption auch Teil der AVT-Produktionsprozessforschung. Produktionsprozesse können sowohl auf makrostruktureller Ebene untersucht werden, indem Erstellungsworkflows untersucht werden z. B. in Bezug auf die allgemeine Kommunikationssituation (Künzli 2017), interne, externe, und intersektionelle Elemente im Prozess (Beuchert 2017) oder Aspekte wie die soziale Qualität (Kommunikation, Anerkennung) oder die prozess- und produktbezogene Qualität in Produktionsnetzwerken (Abdallah 2012). Neben reinen Effizienzwerten wie produzierter Text pro Minute sind auch Aspekte des Aufwands wichtig. Ähnlich wie bei Übersetzungsprozessen lässt sich der Aufwand in AVT-Erstellungsprozessen wie vorgeschlagen durch Krings (2001) auf der temporalen, technischen und kognitiven Ebene messen. Im Gegensatz zur AVT-Rezeptionsforschung ist die Studienlage im Bereich der Produktionsprozessforschung übersichtlich, ebenfalls mit einem stärkeren Fokus auf der Untertitelung als den anderen AVT-Formen.

4.1 Messung des zeitlichen Produktionsaufwands

Der zeitliche Aufwand während der AVT-Produktion kann u. a. mit Bildschirmaufzeichnungen ermittelt werden, ähnlich wie bei der Rezeption (Abschnitt 3.1). Der Prozess beginnt mit dem Anzeigen des AT-Materials und wird abhängig von Experimentdesign und Fragestellung nach Ablauf eines Zeitlimits oder Abschluss der Aufgabe durch die Proband*innen oder Versuchsleiter*innen beendet. Makrostrukturell kann die Zeitmessung aus mehreren Bildschirmaufzeichnungen bestehen, die einzelne Stufen oder Phasen im Produktionsprozess abbilden (erstes Sichten des Videos oder finale Revisionsphase). Unterteilte Bildschirmaufzeichnungen geben dabei den Zeitaufwand mikrostruktureller Prozesse wieder, wie das Abspielen bestimmter Szenen oder Untertitel. Je nach Perspektive beträgt der Aufwand Stunden oder Minuten für makrostrukturelle Prozesse bzw. (Milli-)Sekunden für mikrostrukturelle Prozesse. Der Zeitaufwand einer Filmuntertitelung umfasst mehrere Minuten (für kurze Ausschnitte) bis zu Stunden (für ganze Filme oder Episoden über 30 Minuten). Diese Zeitmessungen müssen differenziert betrachtet werden, indem die gemessene Zeit durch die Wort- oder Untertitelzahl im AT geteilt wird. Andersherum wird so die Produktivität in produzierten Untertiteln bzw. Wörtern pro Minute ausgedrückt. Untertitelbasierte Werte sind problematisch, da die Zahl produzierter Untertitel großer Varianz unterliegt, abhängig von der Zeilenzahl einzelner Untertitel (ein- oder mehrzeilig). Auch die Reduktionsrate, wie viele Wörter im Vergleich zum Original-Ton gekürzt werden, beeinflusst diese Werte.

Mit Bildschirmaufzeichnungen lassen sich Teilaspekte von Prozessen untersuchen, wie die Sichtbarmachung der Abspieldauer von Inhalten, ebenso wie Terminologie- oder Hintergrundrecherche. Mit Kameraaufzeichnungen des Arbeitsplatzes oder der Proband*innen lassen sich zusätzlich Unterbrechungen oder Prozesse aufzeichnen, die einen Einfluss auf den Zeitaufwand haben und nicht von der Bildschirmaufzeichnung erfasst werden. Bei AVT-Prozessen kommt die Audiospur hinzu, weshalb Bildschirmaufzeichnungen diese ebenfalls beinhalten sollten.

Eine der ersten AVT-Prozessstudien mit Bildschirmaufzeichnungen ist die Untersuchung des kognitiven Rhythmus im Untertitelerstellungsprozess von

Pagano *et al.* (2011). Sie nutzten die Aufzeichnungen, um den Erstellungsprozess in die u. a. von Jakobsen (2002) identifizierten drei Phasen Orientierung, Entwurf und Revision einzuteilen und deren temporale Aspekte zu vergleichen. Die Aufzeichnungen wurden mit Fragebögen und retrospektiven Protokollen ergänzt. Ähnlich geht auch Beuchert (2017) in ihrer vergleichenden Fallstudie vor, um die kognitiven Elemente im Untertitelungsprozess zu identifizieren. In der Studie zum rein zeitlichen sowie subjektiv gefühlten Aufwand in verschiedenen Transkriptionsprozessen von Matamala *et al.* (2017) werden leider keine Online-Daten erhoben.

Es gibt nur wenige Studien, die den Erstellungsprozess mit Online-Methoden wie Keylogging oder ET untersuchen. Bildschirmaufzeichnungen allein können nur einen begrenzten Einblick in Produktionsprozesse liefern und werden daher mit weiteren Methoden wie Befragungen kombiniert. Ein klarer Vorteil liegt darin, dass Bildschirmaufzeichnungen in retrospektiven Interviews genutzt werden können, um das Gedächtnis der Proband*innen zu unterstützen. Weiterhin sind Bildschirmaufzeichnungen oft ein zentraler Bestandteil von Keylogging- und ET-Software für das Zuordnen der Tipp- und Blickdaten auf relevante Bildschirmbereiche.

4.2 Messung des technischen Produktionsaufwands

Eine zentrale kognitive Aufgabe in der AVT ist neben der Rezeption des ATs (Lesen, Hören und visuelles Verarbeiten der Bilder) das Interagieren mit der Übersetzungssoftware. Das *Keylogging*, die Erfassung von Tastaturanschlägen und Mausklicks, ist entscheidend in der Mensch-Computer-Interaktion und somit auch in Untersuchungen von AVT-Produktionsprozessen, welche ohne technische Unterstützung nicht möglich wären. Mit Keylogging kann der technische sowie der zeitliche Aufwand des reinen Tippens und Navigierens gemessen werden, aber auch die Verwendung von Shortcuts im Vergleich zur Nutzung der Maus. Gerade die Untertitelung ist geprägt vom Einsatz von Shortcuts, aber auch von der Wiedergabe des AT-Materials. Auch andere AVT-Formen beinhalten wiederholtes Abspielen des audiovisuellen Mediums sowie das Tippen der Skripte und deren Übersetzung. Für die Interpretation eventueller Tipppausen im AVT-Produktionsprozess sind weitere Methoden

notwendig, da weder der Bildschirm noch Blickbewegungen beim Keylogging aufgezeichnet werden. Ein Vorteil des Keylogging ist, dass es den Translationsprozess nicht beeinflusst, da es am Arbeitsplatz im Hintergrund laufen kann. Ein Nachteil liegt in der aufwändigen Nachverarbeitung der Keyloggingdaten. Diese müssen mit den jeweiligen Funktionen von Tasten(-kombinationen) annotiert und auf die Position des Cursors gemappt werden. Außerdem ist es notwendig, Sinneinheiten im AT mit den produzierten Untertiteln oder dem Skript in Form von Wörtern oder Satzzeichen zu alignieren. Dies erfolgt über eine sogenannte Tokenisierung, also Einteilung in Sinneinheiten, der getippten Zeichen.

Couto-Vale (2017) weist auf Unterschiede beim Erfassen von Keyloggingdaten hin. So kann der Fokus auf den bildschirmbasierten Schreibprozessen oder auf den tatsächlichen Tipp- und Interaktionsprozessen (Tastaturbewegungen) liegen, wobei die AVT über reine Schreibprozesse hinausgeht. Für die Untersuchung von Skripterstellung und -revision eignen sich jedoch auch bildschirmbasierte Keylogger in Kombination mit Bildschirmaufzeichnung oder Eye-Tracking. In der Studie von Tardel (2020, 2021) wurde somit die intralinguale und interlinguale Transkripterstellung von kurzen Videoausschnitten unter verschiedenen Bedingungen wie dem Einfluss von automatischer Spracherkennung (ASR) untersucht. Eine weitere Keyloggingstudie untersucht den Einfluss von ASR in Untertitelungsprozessen (Vitikainen / Koponen 2021).

Ferner wird beim Keylogging zwischen manuellen und automatischen Einfügungen/Löschungen unterschieden, z. B. beim Einsatz von ASR, sei es direkt von der Audiospur oder durch Respeaking. Die ASR fungiert in dem Fall als zusätzliches Keyboard. Dies ist wichtig in der Erforschung von Echtzeit-AVT-Formen wie der Live-Untertitelung, in deren Produktion fast ausschließlich mit Respeaking und PE gearbeitet wird. Auch in anderen vorbereiteten AVT-Formen kommen zunehmend Hilfsmittel wie ASR / SE oder MÜ zum Einsatz (Ortiz-Boix / Matamala 2016, 2017). Diese Unterscheidung ist bei der Ergonomie von Prozessen und Strategien in innovativen Workflows zu berücksichtigen.

Beim Keylogging werden auch Produktdaten von zwischenzeitlichen Entwürfen und dem finalen ZT gesammelt. Diese sind interessant für die

AVT-Prozessforschung, da unterschieden werden kann, wann im Prozess audiovisuelle Untertitler*innen bestimmte Strategien angewendet haben, wie Online-Revision oder abschließende Revision. Neben der Tipp- und Pausendauer können so auch Verhältnis, Anzahl und Verteilung von Pausen Erkenntnisse über den Produktions- oder Rezeptionsrhythmus liefern. Mittels Datentriangulation können Bildschirmaufzeichnungen oder Blickdaten hinzugezogen werden, wodurch verschiedene kognitive Aktivitätseinheiten definiert werden können, wie Tippen mit parallelem AT-Lesen/Hören (Schaeffer *et al.* 2016) bzw., in Bezug auf die AVT, das Abspielen des Videos.

4.3 Messung des kognitiven Produktionsaufwands

Der kognitive Aufwand beim Verarbeiten von audiovisuellem Input und die Aufmerksamkeitsverteilung auf dem Bildschirm ist noch nicht annähernd so gut erforscht wie in der schriftlichen Übersetzung. Er spielt auch in der AVT-Produktion eine wichtige Rolle, da in die Produktion auch Rezeption (Abschnitt 3.2) und Revision mit Abgleich AT und ZT involviert sind. Die Erforschung des kognitiven AVT-Aufwands erfolgt ähnlich wie bei der Rezeption, basierend auf den unterschiedlichen ET-Daten mithilfe verschiedener Metriken bzgl. relevanter AOIs. Je nach Perspektive und AVT-Form werden die AOIs auf verschiedene Bildschirmbereiche oder Bereiche in der Videoaufzeichnung des Blickfeldes gelegt. Bei der:

- Erstellung von Untertiteln auf Fenster und Funktionen in der Untertitelungssoftware, wie Untertitelbearbeitungsbereich, Video, visualisierte Audiospur oder Untertitelübersicht, aber auch externe Fenster wie Internetbrowser oder andere Software (Orrego-Carmona *et al.* 2018, Tardel *et al.* 2021).
- Skriptübersetzung für die Synchronisation, Voice-Over oder UT auf das AT-Skript oder Dialogbuch, den ZT-Editor sowie Videoplayer (Hvelplund 2017, Tardel 2020).
- Audiodeskription auf ähnliche AOIs wie bei der Skriptübersetzung, wobei die AD-Texte zwischen die Dialogtexte geschrieben werden.

> Bisher gibt es in diesem Bereich jedoch keine empirische Forschung mit den oben beschriebenen Methoden.

Orrego-Carmona *et al.* (2018) analysieren interlinguale Untertitelproduktionsprozesse mit Fixationsdauer und -zahl pro AOI für die gesamte Aufnahme und vergleichen diese zwischen Probandengruppen, aber auch unterschiedlicher Untertitelungssoftware. Ähnlich untersuchen Tardel *et al.* (2021) intralinguale Untertitelproduktionsprozesse, wobei sie die Fixationsdaten pro erstelltem Untertitel auswerten und mit Qualität triangulieren. Hvelplund (2017) und Tardel (2020) wiederum untersuchen Fixationsdaten auf Textebene für die gesamte Aufzeichnung von Skriptübersetzungen.

Was der Untersuchung des kognitiven Aufwands beim Lesen und Rezipieren des audiovisuellen ATs bisher noch fehlt, ist eine kognitionswissenschaftliche Grundlage, wie es sie bei schriftlichen Übersetzungsprozessen bereits gibt. Einen ersten Ansatz in Bezug auf die AVT-Rezeptionsforschung bringen hierbei Kruger und Liao (2022). Ihr Modell muss jedoch erst noch mit empirischer Forschung validiert und auf Produktionsprozesse erweitert werden.

5 Zusammenfassung und Datentriangulation

In der Rezeptions- und Produktionsprozessforschung kommen eine Vielzahl an Methoden zum Einsatz. Über drei der in der Translationsprozessforschung weit verbreiteten Methoden (Bildschirmaufzeichnung, Keylogging und ET) wurde ein Überblick gegeben. Diese eignen sich auch für den Einsatz im Bereich AVT, wurden jedoch in der Untertitelung und Übersetzung für die Synchronisation bisher nur in sehr wenigen Studien eingesetzt und den anderen Formen wie AD oder Voice-over noch gar nicht. Ein zentraler Fokus der Prozessforschung ist die Messung des Aufwands. Die von Krings (2001) vorgeschlagene und von vielen Forscher*innen auch in der empirischen AVT-Forschung übernommene Dreiteilung von Aufwand ist keinesfalls exklusiv zu verstehen, weshalb eine isolierte Messung der drei Ebenen sowie eine entsprechende Interpretation zwar einen ersten Überblick gibt, aber nicht sinnvoll ist.

Der zeitliche Aufwand korreliert mit dem technischen Aufwand und ggf. auch mit dem kognitiven Aufwand.

Darüber hinaus korrelieren alle drei Ebenen mit dem erstellten Produkt, hinsichtlich der Qualität, aber auch des subjektiv wahrgenommenen Aufwands, welcher durch spezielle Fragebögen abgeprüft werden kann. Schlussendlich sollte die produktorientierte Forschung auch in die prozessorientierte Forschung mit einfließen und umgekehrt. AVT-Korpora sind nur sinnvoll zu vergleichen, wenn die Erstellungshintergründe transparent sind. Die vorgestellten Methoden sollten daher im Idealfall miteinander trianguliert (Kruger / Doherty 2018), Experimente unter kontrollierten und vergleichbaren Bedingungen durchgeführt und entsprechende Parameter auch in Veröffentlichungen transparent gemacht werden.

Wie dieses Kapitel zeigt, können mit einer gezielten Methodenkombination auch Teilaspekte von AVT-Prozessen untersucht werden, zu deren Erforschung ein Überblick über die verschiedenen AVT-Workflows unabdingbar ist. Für die UT im Speziellen wurde ein Workflowmodell basierend auf der ISO 17100:2015 vorgeschlagen (Tardel 2023). Solche Übersichten sind auch für andere AVT-Prozesse notwendig, bilden sie doch die Grundlage für kontrastive Prozessforschung sowie Replikationsstudien.

Verwandte Themen

- Kognitionswissenschaftliche Zugänge, S. 75–86.
- Untertitelung, S. 107–122.

Weiterführende Literatur

Conklin, Kathy / Pellicer-Sanchez, Anna / Carrol, Gareth (2018): *Eye-tracking: A guide for applied linguistics research*. Cambridge: Cambridge University Press. | Relativ aktueller Überblick über das Eye-Tracking sowie dessen Anwendung in angewandter Sprachwissenschaft und Translationsforschung mit konkreten An-

wendungsbeispielen und einer umfassenden Anleitung zur Versuchsplanung und Datenanalyse.

Dwyer, Tessa / Perkins, Claire / Redmond, Sean / Sita, Jodi (2018): *Seeing into screens: Eye tracking and the moving image*. New York: Bloomsbury Publishing USA. | Gute Sammlung an Artikeln zu aktueller Eye-Tracking-Forschung im Bereich AVT mit dem konkreten Fokus auf Untertitelung in den Beiträgen von Doherty *et al.* und Fox.

Göpferich, Susanne (2008): *Translationsprozessforschung: Stand – Methoden – Perspektiven* (Bd. 4). Tübingen: Gunter Narr. | Nicht mehr ganz aktuelles, aber umfassendes Standardwerk auf Deutsch zur Methodik in der Translationsprozessforschung für eine gute Übersicht über die verschiedenen Online-Methoden, welche sich auf AVT-Prozesse übertragen lassen.

Literaturverzeichnis

Abdallah, Kristiina (2012): *Translators in production networks reflections on agency, quality and ethics* (Doctoral dissertation). Joensuu, Kuopio: University of Eastern Finland. Abgerufen am 17.08.2023, http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-61-0609-0

Beuchert, Kathrine (2017): *The web of subtitling: A subtitling process model based on a mixed methods study of the Danish subtitling industry and the subtitling processes of five Danish subtitlers* (Doctoral dissertation). Department of Management, Aarhus BSS, Aarhus University. Abgerufen am 02.06.2023, https://pure.au.dk/portal/en/publications/the-web-of-subtitling(1d3c236d-3b8f-4ffb-b6d8-be91cb75ea60).html

Couto-Vale, Daniel (2017): „What does a translator do when not writing?" In: Hansen-Schirra, Silvia / Czulo, Oliver / Hofmann, Sascha [Hrsg.]: *Empirical modelling of translation and interpreting*. Berlin: Language Science Press. S. 209–237. [DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.1089335].

de los Reyes Lozano, Julio (2020): „Straight from the horse's mouth: Children's reception of dubbed animated films in Spain". In: *JoSTrans* 33. S. 233–258. Abgerufen am 17.08.2023, https://www.jostrans.org/issue33/art_reyes.pdf

Di Giovanni, Elena / Gambier, Yves [Hrsg.] (2018): *Reception studies and audiovisual translation*. Amsterdam: Benjamins.

Flis, Gabriela / Sikorski, Adam / Szarkowska, Agnieszka (2020): „Does the dubbing effect apply to voice-over? A conceptual replication study on visual attention and immersion.“ In: *JoSTrans* 33. S. 41–69. Abgerufen am 17.08.2023, https://www.jostrans.org/issue33/art_flis.pdf

Fox, Wendy (2018): *Can integrated titles improve the viewing experience?* (Doctoral dissertation) Berlin: Language Science Press. [DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.1180721].

Greco, Gian M. / Jankowska, Anna / Szarkowska, Agnieszka (2022): „Addressing methodological issues in experimental research in audiovisual translation“. In: *Translation Spaces*, 11/1. S. 1–11. [DOI: https://doi.org/10.1075/ts.00030.int].

Hammer, Philipp / Mälzer, Nathalie / Wünsche, Maria (2015): „Audioeinführungen als Zusatzangebot zu Audiodeskriptionen?“. In: *trans-kom* 8/1. S. 164–178. Abgerufen am 14.08.2023, http://www.trans-kom.eu/bd08nr01/trans-kom_08_01_08_Hammer_Maelzer_Wuensche_Audioeinfuehrung.20150717.pdf

Hvelplund, Kristian T. (2017): „Eye Tracking and the Process of Dubbing Translation“. In: Díaz Cintas, Jorge / Nikolić, Kristijan [Hrsg.]: *Fast-Forwarding with Audiovisual Translation*. Bristol: Multilingual Matters. S. 110–124. [DOI: https://doi.org/10.21832/9781783099375-010].

Jakobsen, Arnt L. (2002): „Translation drafting by professional translators and by translation students“. In: *Empirical Translation Studies: Process and Product* (Copenhagen Studies in Language 27). Copenhagen: Samfundslitteratur. S. 191–204.

Krings, Hans P. (2001): *Repairing Texts: Empirical Investigations of Machine Translation Post-editing Processes*. Kent, Ohio: Kent State University Press.

Kruger, Jan-Louis / Doherty, Stephen (2018): „Triangulation of online and offline measures of processing and reception in AVT“. In: Di Giovanni, Elena / Gambier, Yves [Hrsg.]: *Reception studies and audiovisual translation*. Amsterdam: Benjamins. S. 91–109. [DOI: https://doi.org/10.1075/btl.141].

Kruger, Jan-Louis / Hefer, Esté / Matthew, Gordon (2013): „Measuring the impact of subtitles on cognitive load: Eye tracking and dynamic audiovisual texts“. In: Association for Computing Machinery [Hrsg.]: *Proceedings of the 2013 Conference on Eye Tracking South Africa*. S. 62–66. [DOI: https://doi.org/10.1145/2509315.2509331].

Kruger, Jan-Louis / Kruger, Haidee (2017): „Cognition and Reception“. In: Schwieter, John W. / Ferreira, Aline [Hrsg.]: *The Handbook of Translation*

and Cognition. Hoboken, NY: John Wiley & Sons Inc. S. 71–89. [DOI: https://onlinelibrary.wiley.com/doi/book/10.1002/9781119241485].

Kruger, Jan-Louis / Liao, Sixin (2022): „Establishing a theoretical framework for AVT research: The importance of cognitive models". In: *Translation Spaces* 11/1. S. 12–37. [DOI: https://doi.org/10.1075/ts.21024.kru].

Kruger, Jan-Louis / Wisniewska, Natalia / Liao, Sixin (2022): „Why subtitle speed matters: Evidence from word skipping and rereading". In: *Applied Psycholinguistics* 43/1. S. 211–236. [DOI: https://doi.org/10.1017/S0142716421000503].

Künzli, Alexander (2017): *Die Untertitelung – von der Produktion zur Rezeption*. Berlin: Frank & Timme. Abgerufen am 08.09.2023, https://www.frank-timme.de/de/programm/produkt/die_untertitelung-von_der_produktion_zur_rezeption?file=/site/assets/files/5143/alexander_kuenzli_die_untertitelung.pdf

Liao, Sixin / Yu, Lili / Reichle, Erik D. / Kruger, Jan-Louis (2021): „Using Eye Movements to Study the Reading of Subtitles in Video". In: *Scientific Studies of Reading* 25/5. S. 417–435. [DOI: https://doi.org/10.1080/10888438.2020.1823986].

Liao, Sixin / Kruger, Jan-Louis / Doherty, Stephen (2020): „The impact of monolingual and bilingual subtitles on visual attention, cognitive load, and comprehension". In: *JoSTrans* 33. S. 70–98. Abgerufen am 14.08.2023, https://www.jostrans.org/issue33/art_liao.pdf

Matamala, Anna / Romero-Fresco, Pablo / Daniluk, Lukasz (2017): „The Use of Respeaking for the Transcription of Non-Fictional Genres: An Exploratory Study". In: *InTRAlinea* 19. Abgerufen am 14.08.2023, https://www.intralinea.org/archive/article/2262

Negi, Shivsevak / Mitra, Ritayan (2022): „Native language subtitling of educational videos: A multimodal analysis with eye tracking, EEG and self-reports". In: *British Journal of Educational Technology* 53/6. S. 1793–1816. [DOI: https://doi.org/10.1111/bjet.13214].

Orrego-Carmona, David / Dutka, Lukasz / Szarkowska, Agnieszka (2018): „Using translation process research to explore the creation of subtitles: An eye-tracking study comparing professional and trainee subtitlers". In: *JoSTrans* 30. S. 150–180. Abgerufen am 14.08.2023, https://jostrans.org/issue30/art_orrego-carmona_et_al.pdf

Ortiz-Boix, Carla / Matamala, Anna (2016): „Post-editing wildlife documentary films: A new possible scenario?". In: *JoSTrans* 26. S. 187–210. Abgerufen am 30.08.2023, https://www.jostrans.org/issue26/art_ortiz.pdf

Ortiz-Boix, Carla / Matamala, Anna (2017): „Assessing the quality of post-edited wildlife documentaries". In: *Perspectives* 25/4. S. 571–593. [DOI: https://doi.org/10.1080/0907676X.2016.1245763].

Pagano, Adriana / Alves, Fabio / Araújo Santiago, Vera L. (2011): „Approaching expertise in subtitling. A pilot experiment". In: Şerban, Adriana / Matamala, Anna / Lavaur, Jean-Marc [Hrsg.]: *Audiovisual translation in close-up: Practical and theoretical approaches*. Bern: Peter Lang. S. 133–160.

Romero-Fresco, Pablo (2020): „The dubbing effect: An eye-tracking study on how viewers make dubbing work". In: *JoSTrans* 33. S. 17–40. Abgerufen am 14.08.2023, https://jostrans.org/issue33/art_romero.pdf

Schaeffer, Moritz J. / Carl, Michael / Lacruz, Isabel / Aizawa, Akiko (2016): „Measuring Cognitive Translation Effort with Activity Units". In: *Baltic Journal of Modern Computing* 4/2. S. 331–345. Abgerufen am 14.08.2023, https://www.bjmc.lu.lv/fileadmin/user_upload/lu_portal/projekti/bjmc/Contents/4_2_22_Schaeffer.pdf

Szarkowska, Agnieszka (2011): „Text-to-speech audio description: Towards wider availability of AD". In: *JoSTrans* 15. S. 142–162. Abgerufen am 14.08.2023, https://www.jostrans.org/issue15/art_szarkowska.pdf

Tardel, Anke (2023): „A proposed workflow model for researching production processes in subtitling". In: *trans-kom* 16/1. S. 140–173. Abgerufen am 14.08.2023, https://www.trans-kom.eu/bd16nr01/trans-kom_16_01_09_Tardel_Subtitling.20230706.pdf

Tardel, Anke (2021): „Measuring Effort in Subprocesses of Subtitling: The Case of Post-editing via Pivot Language". In: Carl, Michael [Hrsg.]: *Explorations in Empirical Translation Process Research* (Bd. 3). Cham: Springer. S. 81–110. [DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-030-69777-8].

Tardel, Anke (2020): „Effort in Semi-Automatized Subtitling Processes: Speech Recognition and Experience during Transcription". In: *Journal of Audiovisual Translation* 3/1. S. 79–102. [DOI: https://doi.org/10.47476/jat.v3i2.2020.131].

Tardel, Anke / Hansen-Schirra, Silvia / Schaeffer, Moritz J. / Gutermuth, Silke / Denkel, Volker / Hagmann-Schlatterbeck, Miriam (2021): „Atten-

tion distribution and monitoring during intralingual subtitling". In: Tra&Co Group [Hrsg.]: *Translation, interpreting, cognition: The way out of the box*. Berlin: Language Science Press. S. 145–162. [DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.4545043].

Vitikainen, Kaisa / Koponen, Maarit (2021): „Automation in the Intralingual Subtitling Process: Exploring Productivity and User Experience". In: *Journal of Audiovisual Translation* 4/3. S. 44–65. [DOI: https://doi.org/10.47476/jat.v4i3.2021.197].

Maija Hirvonen

Sozialwissenschaftliche Forschungsmethoden

1 Einleitung

Mit sozialwissenschaftlichen Methoden wird der Versuch unternommen, die soziale Wirklichkeit zu erforschen. Auch in der AVT-Forschung werden Methoden wie Befragung immer häufiger eingesetzt, insbesondere in der Rezeptions- bzw. Nutzungsforschung und in jüngster Zeit in der Prozess- und Übersetzer_innenforschung. In diesem Kapitel liegt der Schwerpunkt auf *empirischen* Forschungsmethoden, die die Entwicklung von Theorien anhand von Beobachtung und Beschreibung von Beweisen (Evidenz) ermöglichen (Perego 2016: 156). Dabei bedeutet „empirisch" sowohl „anhand Evidenz überprüft" als auch „real", was zunächst zwei verschiedene erkenntnistheoretische Positionen widerspiegelt: Zum einen die positivistische Tradition, die eine objektive Wahrheit ermitteln will, und zum anderen die konstruktivistische Tradition, die sich für subjektive und intersubjektive Wahrheiten bzw. Gegebenheiten interessiert (Risku *et al.* 2022: 326). Vermehrt werden diese Ansätze in der AVT-Forschung aber auch kombiniert, um komplexe Prozesse wie die AVT-Rezeption in ihrer Vielschichtigkeit von der Wahrnehmung über die Sinnkonstitution bis hin zur Meinungsbildung zu verstehen (Hill 2018, Perego 2016, Tuominen 2018).

Zunächst sollen die zentralen Forschungsstrategien der Sozialwissenschaften vorgestellt werden. Danach werden zwei typische Methodenkomplexe der empirischen Sozialforschung behandelt, nämlich Befragungs- und Ethno-Methoden. Abschließend werden neue methodische Forschungshorizonte skizziert. Auch wenn wissenschaftsethische Aspekte wie der Schutz der Proband_innen für die empirische Sozialforschung grundlegend sind, werden sie hier aus Platzgründen nicht diskutiert, sondern die Lesenden sind auf die weiterführenden Werke zu verweisen (z. B. Saldanha / O'Brien 2013, Risku *et al.* 2022).

2 Sozialwissenschaftliche Forschungsstrategien

Für die AVT-Forschung können mindestens drei Möglichkeiten aus dem breiten sozialwissenschaftlichen Methodenapparat identifiziert werden (Tuominen 2018: 70): erstens die Annäherung an Menschen als *Gruppen* in bestimmten Lebensumfeldern (z. B. Erforschung von Einstellungen und Präferenzen der Rezipient_innen eines Sprachraums, Ameri *et al.* 2018 oder Perego 2016: 60); zweitens die Betrachtung von Menschen als *Akteur_innen* in sozialen Situationen (statt passive ‚Rezipient_innen' werden Menschen als Handelnde bzw. aktive Mitwirkende angesehen, z. B. in Fansubbing und nichtprofessionellem Übersetzen, Li 2017); drittens die Fokussierung auf das soziale *Umfeld* und seine Auswirkungen auf Menschen (z. B. der Einfluss von Arbeitsbedingungen auf den Untertitler_innenberuf, Künzli 2023).

Mit sozialwissenschaftlichen Methoden kann sehr unterschiedlichen Forschungszielen nachgegangen werden. Diese fasst Diekmann (2020: 33–37) wie folgt zusammen:

- *Explorative Untersuchungen* können zum Beispiel anhand von Feldforschung Erkenntnisse über unbekannte Phänomene erzeugen, wenn eine zuvor unerforschte Arbeits- oder Subkultur systematisch beschrieben wird (u. a. Li 2017 zum Fansubbing in China; Hirvonen *et al.* 2023 zur kooperativen Audiodeskription in deutschsprachigen und finnischen Arbeitspraktiken).
- *Deskriptive Untersuchungen* zielen auf „die Schätzung von Häufigkeiten, Anteilen, Durchschnittswerten und anderen Merkmalen", die eine soziale Aktivität oder Gruppe charakterisieren (Diekmann 2020: 35). In der AVT-Forschung besteht erhebliches Interesse an generalisierbaren Erkenntnissen über die Rezeption audiovisueller Translate einerseits und Arbeitspraktiken und -bedingungen in professionellen Handlungsfeldern andererseits. So haben Oziemblewska und Szarkowska (2022) in ihrer Umfrage zur Arbeit mit Untertitelvorlagen (Master Templates) die Antworten von rund 350 professionellen Untertitler_innen aus 47 Ländern statistisch ausgewertet.

- *Die Prüfung von Hypothesen und Theorien* macht vermutete Merkmalszusammenhänge erkennbar. Im Kontext der AVT-Forschung sind damit vor allem experimentelle Settings zu nennen, die (kognitive) Aspekte bei der Erstellung oder Rezeption von Translaten aufzeigen und oft auch Befragungsmethoden einschließen (Díaz-Cintas / Szarkowska 2020). So zielt beispielsweise Wünsche (2022) mit einem Experiment darauf ab, Erkenntnisse über den Zusammenhang zwischen Untertiteln und der Rezeption bzw. Verständlicheit von audiovisuellen Texten bei Kindern zu gewinnen.

Die Medien- und Kommunikationswissenschaften haben mit ihren Paradigmen zur Publikumsforschung wichtige methodische Grundlagen für die AVT-Forschung geliefert. Das behavioristische Paradigma interessiert sich für den (kausalen) Einfluss von Medienprodukten auf Rezipient_innen und setzt *quantitative* Analysen ein, um diesen Einfluss nachzuweisen. Das integrative Paradigma hingegen sieht Rezipient_innen als aktive Subjekte und fokussiert auf die Prozesse der Sinngebung in unterschiedlichen Interpretationskontexten, die sich erst durch *qualitative* Analysen ermitteln lassen. (Hill 2018: 5) Bei quantitativen Analysen werden zum Beispiel Vertreter_innen bestimmter Gruppen nach ihren Nutzungs- oder Verhaltensweisen befragt (Oziemblewska / Szarkowska 2022). Bei qualitativen Analysen können durch Interviews Erkenntnisse über die kontextbedingte, situative Rezeptionserfahrung (Tuominen 2018: 69) oder über komplexe Gegebenheiten bei Produktionsprozessen gewonnen werden (siehe Silvester 2022 und Künzli 2023 zu Arbeitsprozessen und -bedingungen bei der Untertitelung in bestimmten Sprach- und kulturellen Kontexten).

3 Befragungen

Zu Befragungen gehören schriftliche und heute zunehmend digitale Umfragen und Interviews (meist face-to-face, aber auch telefonisch oder digital, z. B. über E-Mail oder Chat) (Diekmann 2020: 437, Künzli / Gile 2021). In der Regel werden Umfragen für deskriptive Studien und Interviews für explorative Studien

angewandt, weil mit Umfragen eine wesentlich größere Anzahl Informant_innen erreicht werden kann. Befragungen sind *reaktive* Datenerhebungsmethoden: Die Antworten der Informant_innen, d. h. die Daten, werden durch die Befragungssituation und den Aufbau des Messinstruments (der Fragebogen) erzeugt (Diekmann 2020: 434).

3.1 Umfragen

Grundsätzlich ist die Erstellung einer Umfrage zunächst vom Forschungsziel abhängig, das sowohl quantitativ als auch qualitativ sein kann. Davon hängen die Auswahl der Befragten („Elemente der Grundgesamtheit“, sprich die Stichprobe, Diekmann 2020: 378) und das Fragebogen-Design ab. In Bezug auf Stichproben sieht sich die AVT-Forschung, so wie auch andere Bereiche der Translations- und Sozialwissenschaften, wesentlichen Zwängen gegenüber, insbesondere jenen der „verstreuten“ Grundgesamtheit (die Gruppierungen von Translator_innen nach Sprachen, Kulturen, Berufen usw.) sowie der Bereitschaft potentieller Proband_innen, an Studien mitzuwirken (Künzli / Gile 2021: 20). Deshalb lassen sich sehr unterschiedlich gezogene Stichproben beobachten. Oziemblewska und Szarkowska (2022) haben in der erwähnten Online-Umfrage eine Stichprobe von ca. 350 Personen analysiert, in der die Grundgesamtheit praktisch durch alle mit Untertitelvorlagen arbeitenden professionellen Untertitler_innen der Welt gebildet wird. Dahingegen ist bei Silvester (2022) die Stichprobe Teil einer deutlich geringeren Grundgesamtheit und umfasst sechs Respond_innen aus einem Pool von 52 Untertitler_innen, die französisches Arthouse-Kino übersetzen und zu Arbeitsbedingungen und Kooperationspraktiken befragt wurden.

3.2 Interviews

Bei einem Interview müssen viele ähnliche Entscheidungen wie bei einer Umfrage getroffen werden (z. B. die Auswahl von Informant_innen und das Fragebogen-Design), dennoch unterscheidet es sich wesentlich von der Umfrage durch die Anwesenheit – ob im direkten Gegenüber oder virtuell – der/des Forschenden, wodurch eine Interaktion zwischen den Anwesenden entsteht

(Diekmann 2020: 439). Heutzutage können Interviews auch per E-Mail oder auf virtuellen Plattformen geführt werden, was freilich die Form der Interaktion beeinflusst. Interviews können einzeln, in Gruppen und im Feld geführt werden und die Interviewstruktur kann von standardisierten fragebogenartigen Formen bis zu semi- und nicht-strukturierten Interviews reichen (Saldanha / O'Brien 2013: 172–174). Die Interviewtechniken sind ebenso vielfältig: Das narrative Interview baut auf einer möglichst nicht unterbrochenen Erzählung der/des Befragten auf, während das problemzentrierte Interview durch die/den Forschende/n mit einem Leitfaden geleitet wird (Diekmann 2020: 536–543). Kuscu-Ozbudak (2022) hat eine Fokusgruppendiskussion (siehe auch Tuominen 2018: 80) als fast strukturfreies sowie interaktives Verfahren genutzt, um die Auffassungen eines türkischen Publikums über ein Streaming-Medium zu ermitteln.

4 „Ethno-Methoden"

Möchten Forschende soziale Gegebenheiten in authentischen Lebenssituationen aus der Teilnehmendenperspektive untersuchen, greifen sie auf ethnographische oder ethnomethodologische Methoden zurück. Für diese Methoden ist ein direkter – physischer oder digitaler – Zugang zum untersuchten Handlungsfeld nötig, weil die Analyse auf eine detailreiche Beschreibung der Handlung *in action* abzielt (Bergmann 2010: 258). Im Unterschied zu Befragungsmethoden sind „Ethno-Methoden" wie Beobachtungen und (Video-/Audio-) Aufnahmen bis zu einem gewissen Grad „nicht reaktive" Datenerhebungsmethoden, weil das Geschehen ohne Einfluss der Forschenden stattfindet. Zu den Ethno-Methoden gehören die Ethnomethodologie, in der die Datenerhebung und -analyse anhand von Video- oder Audioaufnahmen natürlicher Handlungen erfolgen, und die Ethnographie, die die analysierte natürliche Handlung traditionell in schriftlichen Beobachtungsprotokollen dokumentiert (Risku *et al.* 2022).

Die ethnographische Methodologie gewährleistet eine flexible qualitative Herangehensweise, um soziale Praktiken und komplexe Vorgänge in ihren natürlichen Umgebungen zu verstehen. Um der Komplexität gerecht zu werden,

stehen verschiedene Typen von Ethnographie sowie eine Reihe von parallel anzuwendenden Datenerhebungsmethoden zur Verfügung. Da die heutigen Arbeitsfelder und Nutzungskontexte der AVT vermehrt virtuell sind, erweist sich die virtuelle Ethnographie, *Netnography*, als eine wichtige Methode. So untersuchen beispielsweise Li (2017) eine Subkultur des Fansubbings in China und Al-Batineh und Alawneh (2021) die Praktiken des ‚translation hacking' beim Fan-Übersetzen von Videospielen in der arabischsprachigen Welt. Lis (2017) Untersuchung erfolgte in zwei Phasen: zuerst als Umfrage, die die Motivationen und Perspektiven der Gruppenangehörigen untersuchte, und danach mittels teilnehmender Beobachtung, die eine detaillierte Beschreibung von Strukturen, Praktiken und Ressourcen erlaubte. Al-Batineh und Alawneh (2021: 205–206) verbinden ebenso Befragung (Expert_inneninterviews) mit der Beobachtung von Aktivitäten auf Plattformen der untersuchten Community. Eine andere Form, *Mikroethnographie*, die statt Protokollen Aufnahmen für die Analyse kleinteiliger Interaktionsprozesse verwendet, setzen Korhonen und Hirvonen (2021) sowie Hirvonen *et al.* (2023) für eine Studie zu Teamarbeit und kooperativen Praktiken in der Audiodeskription ein. Als Hauptdatenquelle wurden Videoaufnahmen aus Audiodeskriptionsprozessen verwendet. Zudem wurden Interviews mit Teilnehmenden, Beobachtungsprotokolle und Artefakte ausgewertet, um aus den Daten die Übersetzungsprozesse rekonstruieren zu können.

Der ethnomethodologische Forschungsansatz ist, so wie die Ethnographie, auf die Analyse komplexer sozialer Praktiken ausgerichtet. Ethnomethodologische Untersuchungen sind in der AVT-Forschung bisher selten. Die bereits erwähnte Studie zu kooperativen Übersetzungsprozessen liefert ein Beispiel dafür, wie die Interaktion zwischen Teammitgliedern mittels ethnomethodologischer *Gesprächsanalyse* aus der Prozessforschungsperspektive (Hirvonen / Tiittula 2018) und der kognitionswissenschaftlichen Perspektive (Korhonen / Hirvonen 2021) analysiert werden kann.

5 Ausblick

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sozialwissenschaftliche Methoden sowohl „mikroskopische" (detailhafte Komplexität) als auch „makroskopische" (auf Häufigkeiten und Durchschnittswerte ausgerichtete) Perspektiven auf die Rezeption, Nutzung und Erstellung audiovisueller Translate ermöglichen (Tuominen 2018: 78). Während Befragungen inzwischen zu den Standardmethoden für die Erforschung von Rezipient_innen oder Produktionspraktiken gehören, werden in jüngerer Zeit vermehrt auch Ansätze wie ethnographische Feldforschung eingesetzt, um das translatorische Handeln im Kontext und im Moment des Geschehens zu verstehen.

Die gegenwärtige AVT-Forschung lässt einen Wandel in Bezug auf Untersuchungsobjekt und Methoden erkennen: einerseits was die Rezeption übersetzter AVT-Produkte (Fernández-Costales 2018: 304, Tuominen 2018: 83), andererseits was das zunehmende Interesse an Arbeitsprozessen und -kulturen von AV-Translator_innen (Künzli / Gile 2021: 14, Orrego-Camona / Lee 2017) betrifft. Diese Verschiebungen heben auch den Stellenwert von Mixed- oder Multi-Methods-Studien zum einen (Tuominen 2018, Black 2022) und von Ethno-Methoden zum anderen (Fernández-Costales 2018, Künzli / Gile 2021) hervor. Mit ihnen soll die AVT in ihrer Komplexität fassbar werden, beispielsweise die Nutzung von Filmen oder Videospielen als ganzheitliche Erlebnisse (Tuominen 2018: 83) oder die Interaktion mit AVT-Inhalten auf mobilen Geräten (Fernández-Costales 2018: 308). Darüber hinaus macht die gesellschaftliche Entwicklung in Bereichen wie Barrierefreiheit und Inklusion nicht nur eine thematische, sondern vermehrt auch eine methodologische Erweiterung notwendig. In dieser Hinsicht bietet die Aktionsforschung (Saldanha / O'Brien 2013: 174, Neves 2018), bei der Forschende und Beforschte als aktive Beteiligte in einem gemeinsamen Prozess betrachtet werden, dank ihrer praxisorientierten Zielsetzung (z. B. Ausbildung von audiovisuellen Übersetzer_innen, Entwicklung von Dienstleistungen oder Richtlinien) einen relevanten Ansatz.

Verwandte Themen

► Soziologische Zugänge, S. 95–104.

Weiterführende Literatur

Braun, Virginia / Clarke, Victoria / Gray, Debra [Hrsg.] (2017): *Collecting Qualitative Data. A practical guide to textual, media and virtual techniques.* Cambridge: Cambridge University Press. | Eine ausführliche Einführung in die Erhebung von Daten für qualitative Studien in textuellen, multimedialen und virtuellen Kontexten.

Diekmann, Andreas (2020): *Empirische Sozialforschung*. Hamburg: Rowohlt. | Standardwerk zu den Grundlagen, Methoden und Anwendungen sozialwissenschaftlicher Methoden.

Risku, Hanna / Hirvonen, Maija / Rogl, Regina / Milosevic, Jelena (2022): „Ethnographic research". In: Zanettin, Federico / Rundle, Christopher [Hrsg.]: *The Routledge Handbook of Translation and Methodology*. London: Routledge. S. 324–339. | Ein Überblicksartikel zu ethnographischen Feldforschungsmethoden mit praktischen Hinweisen zum Forschungsprozess.

Saldanha, Gabriela / O'Brien, Sharon (2013): *Research Methodologies in Translation Studies*. London: Routledge. | Ein Ratgeber-Klassiker für die Translationswissenschaft, auch mit aufschlussreichen Inhalten zur AVT-Forschung.

Tuominen, Tiina (2018): „Multi-method research: Reception in context". In: Di Giovanni, Elena / Gambier, Yves [Hrsg.]: *Reception Studies and Audiovisual Translation.* Amsterdam: Benjamins, S. 69–89. | Ein Überblicksartikel zu Methoden der audiovisuellen Rezeptionsforschung mit zahlreichen Literaturhinweisen und kritischer Auseinandersetzung.

Literaturverzeichnis

AL-BATINEH, MOHAMMED / ALAWNEH, RAZAN (2021): „Translation hacking in Arabic video game localization: the history and current practices". In: *Translation Spaces* 10/2. S. 202–230. [DOI: https://doi.org/10.1075/ts.20051.alb].

AMERI, SAEED / KHOSHSALIGHEH, MASOOD / FARID, ALI KHAZAEE (2018): „The reception of Persian dubbing: a survey on preferences and perception of quality standards in Iran". In: *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice* 26/3. S. 435–451. [DOI: https://doi.org/10.1080/0907676X.2017.1359323].

BERGMANN, JÖRG (2010): „Ethnomethodologische Konversationsanalyse". In: HOFFMANN, LUDGER [Hrsg.]: *Sprachwissenschaft. Ein Reader* (3. Auflage). Berlin: de Gruyter. S. 258–276.

BLACK, SHARON (2022): „Could integrated subtitles benefit young viewers? Children's reception of standard and integrated subtitles: A mixed methods approach using eye tracking". In: *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice* 30/3. S. 503–519. [DOI: https://doi.org/10.1080/0907676X.2020.1849324].

DÍAZ-CINTAS, JORGE / SZARKOWSKA, AGNIESZKA [Hrsg.] (2020): „Experimental Research in Audiovisual Translation" (Themenheft). *Journal of Specialised Translation* 33. Abgerufen am 14.09.2023, https://jostrans.org/archive.php?display=33

DIEKMANN, ANDREAS (2020): *Empirische Sozialforschung*. Hamburg: Rowohlt.

FERNÁNDEZ-COSTALES, ALBERTO (2018): „On the reception of mobile content. New challenges in audiovisual translation research". In: DI GIOVANNI, ELENA / GAMBIER, YVES [Hrsg.]: *Reception Studies and Audiovisual Translation*. Amsterdam: Benjamins. S. 297–319.

HILL, ANNETTE (2018): „Media audiences and reception studies". In DI GIOVANNI, ELENA / GAMBIER, YVES [Hrsg.]: *Reception Studies and Audiovisual Translation*. Benjamins. S. 3–19.

HIRVONEN, MAIJA / HAKOLA, MARIKA / KLADE, MICHAEL (2023): „Co-translation, consultancy and joint authorship: User-centered translation and editing in collaborative audio description". In: *Journal of Specialised Translation* 39. S. 26–51. Abgerufen am 17.08.2023, https://jostrans.org/issue39/art_hirvonen.pdf

HIRVONEN, MAIJA / TIITTULA, LIISA (2018): „How are translations created? Analysis of multimodal interaction as a methodology to study a team translation process". In:

Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies 17. S. 157–173. [DOI: https://doi.org/10.52034/lanstts.v17i0.465].

Korhonen, Annamari / Hirvonen, Maija (2021): „Joint creative process in translation: Socially distributed cognition in two production contexts". In: *Cognitive Linguistic Studies* 8/2. S. 251–276. [DOI: https://doi.org/10.1075/cogls.00078.kor].

Künzli, Alexander (2023): „How subtitling professionals perceive changes in working conditions. An interview study in German-speaking countries". In: *Translation and Interpreting Studies* 18/1. S. 91–112. [DOI: https://doi.org/10.1075/tis.20107.kun].

Künzli, Alexander / Gile, Daniel (2021): „The impact of ICTs on surveys and interviews in Translation and Interpreting Studies". In: *Parallèles* 33/2. S. 18–34. [DOI: http://dx.doi.org/10.17462/para.2021.02.02].

Kuscu-Ozbudak, Seda (2022): „The role of subtitling on Netflix: an audience study". In: *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice* 30/3. S. 537–551. [DOI: https://doi.org/10.1080/0907676X.2020.1854794].

Li, Dang (2017): „A netnographic approach to amateur subtitling networks". In: Orrego-Carmona, David / Lee, Yvonne [Hrsg.]: *Non-professional Subtitling.* Cambridge: Cambridge University Press. S. 37–62.

Neves, Josélia (2018): „Action research: So much to account for". In: Gambier, Yves / Ramos Pinto, Sara [Hrsg.]: *Audiovisual Translation: Theoretical and methodological challenges*. Amsterdam: Benjamins. S. 53–64.

Orrego-Carmona, David / Lee, Yvonne [Hrsg.] (2017): *Non-professional Subtitling.* Cambridge: Cambridge University Press.

Oziemblewska, Magdalena / Szarkowska, Agnieszka (2022): „The quality of templates in subtitling: a survey on current market practices and changing subtitler competences". In: *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice* 30/3. S. 432–453. [DOI: https://doi.org/10.1080/0907676X.2020.1791919].

Perego, Elisa (2016): „History, development, challenges and opportunities of empirical research in audiovisual translation". In: *Across Languages and Cultures* 17/2. S. 155–162. [DOI: https://doi.org/10.1556/084.2016.17.2.1].

Risku, Hanna / Hirvonen, Maija / Rogl, Regina / Milosevic, Jelena (2022): „Ethnographic research". In: Zanettin, Federico / Rundle, Christopher [Hrsg.]: *The Routledge Handbook of Translation and Methodology*. London: Routledge. S. 324–339.

Saldanha, Gabriela / O'Brien, Sharon (2013): *Research Methodologies in Translation Studies.* London: Routledge.

Silvester, Hannah (2022): „Working conditions and collaborative practices in the translation of French film: subtitling banlieue cinema". In: *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice* 30/3. S. 399–414. [DOI: https://doi.org/10.1080/0907676X.2021.1903517].

Tuominen, Tiina (2018): „Multi-method research: Reception in context". In: Di Giovanni, Elena / Gambier, Yves [Hrsg.]: *Reception Studies and Audiovisual Translation*. Amsterdam: Benjamins. S. 69–89.

Wünsche, Maria (2022): *Untertitel im Kinderfernsehen.* Berlin: Frank & Timme.

TEIL 5:

ZENTRALE THEMEN IN DER AVT

Antonella Nardi

Ausbildung / Didaktik im Bereich AVT

1 Einleitung

Die Ausbildung im Bereich audiovisueller Translation (AVT) hat früher traditionell über professionelle Wege stattgefunden. Erst gegen Ende der 80er, Anfang der 90er Jahre begannen die ersten sporadischen Versuche, die AVT in die akademische Ausbildung zu integrieren, und zwar als einzelne Kurse bzw. Module im Rahmen schon bestehender allgemeiner Übersetzerausbildungsprogramme. In den letzten zwei Jahrzehnten haben der Konsum von audiovisuellen Inhalten sowie der technologische Fortschritt stark zugenommen, und mit ihnen der Bedarf an ausgebildeten audiovisuellen TranslatorInnen. Dementsprechend hat sich die Zahl der AVT-Module für Grund- und Aufbaustudiengänge ebenso wie die Entwicklung von auf AVT spezialisierten Postgraduiertenstudiengängen, die in Form von Präsenz- oder Fernunterricht angeboten werden, rapide erhöht (Bolaños-García-Escribano *et al.* 2021: 2).

Außerdem ist nicht zu übersehen, dass sich in den letzten Jahrzehnten große Veränderungen im Bereich der AVT-Technologien vollzogen haben. Solche Innovationen erleichtern die Arbeit der Fachleute, lassen die Produktionskosten sinken und beschleunigen den Übersetzungsprozess. Deshalb müssen Übersetzungsausbildungskurse, insbesondere für audiovisuelle ÜbersetzerInnen, den Stand der einschlägigen Technik berücksichtigen.

Im vorliegenden Beitrag wird der Fokus auf folgende Fragen gelegt: Welche Herausforderungen werden an die AVT-Didaktik im digitalen Zeitalter gestellt? In welchem Maße beeinflusst der technologische Fortschritt die AVT-Ausbildung und welche Tools für welche AVT-Modalität sollten angehende audiovisuelle ÜbersetzerInnen handhaben können (Abschnitt 2)? Welche Schlüsselkompetenzen sollen in der AVT-Didaktik vermittelt werden? Es geht nicht nur um sprachliche und kulturelle Kompetenzen im einschlägi-

gen Sprachenpaar, sondern auch um Kenntnisse der neuen technologischen Entwicklungen und um die Fähigkeit, sich an neue Arbeitsformen anpassen zu können (Abschnitt 3). Solche Kompetenzen bilden die Basis für didaktische Methoden in der Ausbildungspraxis: In Abschnitt 4 werden didaktische Konzepte diskutiert, die sich am besten zur praktischen Umsetzung des kompetenzbasierten Modells eignen. Ein abschließender Ausblick (Abschnitt 5) behandelt mögliche künftige Entwicklungen der AVT-Didaktik im Hinblick auf neue Berufs- und Anforderungsprofile und auf die Integration von neuen Übersetzungstechnologien.

2 Herausforderungen an die AVT-Didaktik im digitalen Zeitalter

Wie auch von Díaz Cintas / Remael (2021: 62) hervorgehoben, liegt der Hauptunterschied zu anderen Übersetzungsgebieten darin, dass die AVT eng mit digitaler Technologie und audiovisueller Kompetenz verbunden ist. Das gilt besonders im Falle der Untertitelung und der Audiodeskription, für die heutzutage entsprechende Software zur Standardausrüstung gehört (vgl. Díaz Cintas / Massida 2020: 257–259, Bywood 2020: 506–507, Minutella 2022).

Bei anderen Formen der AVT wie Synchronisation und Voice-over scheinen die technologischen Innovationen langsamer voranzuschreiten (Bywood 2020: 511–512). Bei der Synchronisation liegt der Unterschied im Zieltext, denn die technischen Herausforderungen finden sich im Aufnahmestudio, wo spezialisierte Anwendungen für Synchronregie und Tontechnik verwendet werden. Eine Ausnahme ist Frankreich, wo ÜbersetzerInnen, die auch die Lippensynchronität berücksichtigen, verpflichtet sind, ihre Übersetzung in eine Spur namens *bande rythmo* einzubinden, die der Arbeitskopie des audiovisuellen Produkts am unteren Rand des Bildschirms hinzugefügt wird und die den übersetzten Dialog sowie die für die Leistung der SynchronsprecherInnen erforderlichen Symbole phonetischer, prosodischer und auch paralinguistischer Natur enthält (Díaz Cintas / Massida 2020: 259; Chaume 2012).

Noch nicht ausreichend erforscht im AVT-Bereich ist der Einsatz von CAT-Tools und TM, auch mit MÜ-Systemen integriert. Die TM-Unterstützung

könnte z. B. den Untertitelungsprozess besonders bei der Übersetzung von fachsprachlichen AV-Dokumenten oder mit einem hohen Anteil an sprachlichen Wiederholungen beschleunigen. Bei anderen audiovisuellen Genres, wie z. B. Serien, die über mehrere Staffeln ausgestrahlt werden, könnten CAT-Tools der Übersetzung eine stärkere Kohäsion entlang der Episoden für bestimmte Ausdrücke verleihen: idiosynkratische Ausdrücke, Tabuwörter, Eigennamen von Personen oder Orten. MemoQ, auch als Educational-Paket für den akademischen Gebrauch frei erhältlich, unterstützt z. B. die Anzeige des Videos innerhalb der Übersetzungseditor-Benutzeroberfläche sowie die Übersetzung von Untertiteln im Excel- oder .srt-Format. Wordbee, über eine dreiwöchige Demo-Lizenz frei zu benutzen, hat eine Funktion zur Online-Übersetzung von Untertiteln eingerichtet, die es den BenutzerInnen ermöglicht, den Videoclip während der Übersetzung in der Vorschau zu betrachten und die vom Programm bereitgestellten TM-, Terminologie- und MÜ-Funktionen zu nutzen.

Nicht zuletzt sind auch Techniken zum Abrufen von Informationen, wie z. B. der Gebrauch multimodaler Korpora (Pavesi 2019, Soffritti 2019, Bruti 2020), zu erwähnen. Aus didaktischer Sicht ist es von entscheidender Bedeutung, in der AVT-Ausbildung Korpora mit authentischen Texten zu verwenden, denn sie erleichtern das Verständnis der sprachlichen Merkmale in der Ausgangssprache und ermöglichen die Identifizierung von Merkmalen und Mustern übersetzter Texte aus der riesigen Menge der zur Verfügung gestellten Daten. Außerdem können die Lernenden durch die Arbeit mit Korpora ihre eigenen Lösungen mit vorgefertigten Übersetzungslösungen (Untertitelung und Synchronisation) vergleichen und erfahren, wie professionelle ÜbersetzerInnen bestimmte Probleme angegangen sind.

3 Kompetenzvermittlung in der AVT-Didaktik

Wie im vorangehenden Abschnitt skizziert wurde, ist das Kompetenzprofil angehender audiovisueller ÜbersetzerInnen je nach AVT-Modalität einerseits sehr komplex, andererseits sehr spezifisch. In der AVT-Ausbildung sollten nicht nur sprachliche, kulturelle und translatorische Kompetenzen trainiert werden, sondern auch transversale: Audiovisuelle, instrumentelle, soziale und

berufliche Fähigkeiten spielen eine zentrale Rolle, obwohl ihnen bis jetzt nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde (Diaz Cintas / Remael 2021: 62).

Ausgehend von einem soziokonstruktivistischen Modell stützen sich die jüngsten didaktischen Konzepte zur Ausbildung von audiovisuellen ÜbersetzerInnen auf einen kompetenzbasierten Ansatz. Unter Berücksichtigung verschiedener Studien hat Cerezo-Merchán (2019: 470–472) eine kompetenzbasierte allgemeine Taxonomie für angehende audiovisuelle ÜbersetzerInnen entwickelt, die im Folgenden mit einigen Ergänzungen aus weiteren Werken illustriert wird:

- kontrastive Kompetenz: rezeptive und produktive sprachliche Kenntnisse – Rechtschreibung, phonetische, morphologische, syntaktische und lexikalische bzw. fachsprachliche Dimensionen – auf gehobenem Niveau in der Ausgangs- und Zielsprache. In diesem Bereich wären auch soziolinguistische Kompetenzen hinzuzufügen, und zwar die Vertrautheit mit den sprachlichen Variationen sozialer, geografischer und historischer Art (vgl. EMT-Kompetenzrahmen 2022: 6 und Künzli 2017: 63) sowie die nonverbale Dimension der Kommunikation, wie Körper- und Parasprache (Künzli 2017: 63) und pragmatische Aspekte (Nardi 2020);
- außersprachliche Kompetenzen, darunter gute Kenntnisse der am Übersetzungsprozess beteiligten Kulturen, umfassende Kenntnis der spezifischen Merkmale des Zielpublikums, insbesondere über barrierefreie Kommunikation (u. a. Eugeni / Bernabé Caro 2019: 94), Film- und Theaterkenntnisse, Vertrautheit mit der Filmsprache bzw. der visuellen Semiotik und mit den Merkmalen der verschiedenen audiovisuellen Texte und Gattungen;
- methodische Kompetenzen: Wissen über AVT-Modi und Softwarelokalisierung sowie die Beherrschung spezifischer AVT-Techniken, z. B. Tontechnik, gleichzeitige Visualisierung von Text und Bild, Verwendung von Symbolen und Zeitcodes für Synchronisation und Voice-over, Timing für Untertitelung und dazu Textsegmentierung, -reduzierung bzw. -umformulierung und -revision (Qualitätskontrolle, vgl. Nardi 2016: 40);

- strategische Kompetenzen: Fähigkeit zur Synthese, zur Nutzung kreativer Sprachressourcen, zur Analyse verschiedener Genres und zur Reproduktion ihrer diskursiven Merkmale (z. B. fingierte Mündlichkeit) und zur Übertragung von Mündlichkeit in Schriftlichkeit sowie zur Recherche der erforderlichen Informationsquellen (vgl. Nardi 2016: 40). Außerdem wäre noch die Fähigkeit zu erwähnen, die eigenen translatorischen Lösungen und Entscheidungen zu analysieren und adäquat zu begründen (vgl. EMT-Kompetenzrahmen 2022: 8);
- instrumentelle Kompetenzen: Beherrschung von AVT-Software, von spezifischer Software zur Digitalisierung, Kodierung und Konvertierung audiovisueller Dateien, von Spracherkennungsprogrammen und von Strategien zum Abrufen von Informationen und anderen Ressourcen; noch zu erwähnen wäre die Fähigkeit, Tools zur Handhabung der Sprach- und Übersetzungstechnologie einzusetzen, wie Übersetzungsworkflow-Management-Tools (vgl. EMT-Kompetenzrahmen 2022: 9; siehe auch Abschnitt 5);
- Kompetenzen zur Lösung von Übersetzungsproblemen, einschließlich Kenntnis von Übersetzungsstrategien und -techniken für die Übersetzung verschiedener audiovisueller Genres und Fähigkeit zur Leitung von AVT-Projekten, z. B. Entwicklung und Organisation von Teamprojekten;
- Berufliche und interpersonelle Kompetenzen: Wissen über den Übersetzungsarbeitsmarkt, Fähigkeit zur kollaborativen Teamarbeit, dazu entsprechende Flexibilität bzw. Anpassungsfähigkeit sowie Fähigkeit, Zeitpläne zu erstellen und zu verwalten, z. B. zur Einhaltung von Fristen. Dazu käme die Fähigkeit, Arbeitsbelastung, kognitive Belastung, Stress und kritische berufliche Situationen zu bewältigen (vgl. EMT-Kompetenzrahmen 2022: 10).

Das oben ausgeführte Profilmodell kann in Curricula, z. B. in spezifischen Modulen über einzelne AVT-Formen, durch Schwerpunktlegungen angepasst werden (vgl. u. a. Eugeni / Bernabé Caro 2019 zum LTA-Projekt [Live Text Access], Pöchhacker / Remael 2019 zur intralingualen Live-Untertitelung, Dawson / Romero-Fresco 2021 zur interlingualen Live-Untertitelung

[ILSA-Projekt], Mangiron 2021 zu Videospielen, Mendoza / Matamala 2019 und Mazur / Chmiel 2021 zur Audiodeskription [ADLAB PRO-Projekt]). Im Ausbildungskontext ist es beispielsweise erforderlich, rezeptive Kompetenzen nicht nur sprachlich, sondern auch multimodal intensiv, und zwar durch eine multimodale Analyse des audiovisuellen Ausgangstexts (vgl. u. a. Taylor 2012, Wildfeuer 2014) zu trainieren. Das ist für AVT-Formen wie Synchronisation und Untertitelung didaktisch zu planen, es ist aber besonders wichtig für die Audiodeskription und für die Untertitelung für Hörgeschädigte (SDH), wie es in Taylor (2020) zu lesen ist.

4 Didaktische Modelle und Methoden in der audiovisuellen Übersetzerausbildung

Hinsichtlich der akademischen Ausbildungspraxis (Díaz Cintas / Remael 2021: 62) besteht ein Unterschied zwischen Basiskursen, die normalerweise im Bachelor-Studium stattfinden und eine allgemeine Einführung in die Techniken audiovisueller Übersetzung bzw. einen Überblick darüber anbieten, und einem späteren Training auf Masterniveau, das aus fokussierten Modulen zu einzelnen audiovisuellen Übersetzungsformen und den jeweiligen instrumentellen Kenntnissen besteht. Inhalte dieser spezifischen Module sind: theoretische Lektüre, professionalisierende Themen und praktische Seminare, in denen die Studierenden mit interlingualen, interkulturellen und technischen Übersetzungsaufgaben von zunehmender Komplexität konfrontiert werden.

Die aktuelle AVT-Methodik neigt dazu, kompetenzbasierte Ansätze, die unterschiedliche Kompetenzen, z. B. kreatives Schreiben und den Gebrauch von Technologien (Baños 2021) miteinander kombinieren, mit pädagogischen Grundgedanken zu verknüpfen, z. B. kollaborative online Erfahrungen und Lernerorientierung, um der Komplexität des AVT-Profils Rechnung zu tragen.

Cerezo Merchán (2019: 474–476, vgl. auch Díaz Cintas 2008: 93–103) hat dazu ein didaktisches Modell entworfen, das auf vier Phasen basiert:

1. Einführung in die AVT und/oder in die verschiedenen AVT-Modi mit dem Ziel, die audiovisuelle Übersetzung im Rahmen der Trans-

lationswissenschaft zu verorten und charakteristische Merkmale der unterschiedlichen AVT-Modalitäten bzw. von audiovisuellen Texten zu umreißen. In dieser ersten Phase sind methodologische, strategische und außersprachliche Kompetenzen entscheidend.

2. Die die AVT vorbereitende Praxis mit dem Ziel, die Lernenden mit den grundlegenden methodischen Prinzipien und Strategien im Rahmen des behandelten AVT-Modus vertraut zu machen. Diese Phase kann in drei weitere Schritte unterteilt werden: (a) Erwerb von deklarativem Wissen über die behandelte AVT-Übersetzungsform und deren Hauptmerkmale; (b) vorbereitende Aktivitäten zur Übersetzung von Texten; (c) Übersetzungsaufgaben mit steigendem Schwierigkeitsgrad mit dem Ziel, professionelle Arbeitsbedingungen zu simulieren. Kernkompetenzen in dieser Phase sind die kontrastiven, außersprachlichen, instrumentellen, methodologischen und strategischen.
3. AVT-Projekte haben das Ziel, den ganzen Übersetzungsprozess zu simulieren, begleitet in der Regel von kritischen oder reflektierenden Übersetzungsberichten. In dieser Phase sind alle in Abschnitt 3 illustrierten Kompetenzen involviert, insbesondere diejenigen zur Lösung von Übersetzungsproblemen. Bezüglich der didaktischen Praxis zeigt die Literatur eine starke Tendenz zu aufgaben- und projektbasierten Ansätzen für alle AVT-Techniken, oft in Form von Microtasking und auf einer Lernplattform (u. a. Bartrina 2009, Taylor 2009, Chaume 2012, Arumí *et al.* 2013, Díaz Cintas / Remael 2021).
4. Das Berufsbild: Diese Phase hat das Ziel, berufliche Kompetenzen zu entwickeln. Obwohl Überlegungen und Informationen über die Arbeitswelt (z. B. Auskünfte über einschlägige Unternehmen, Vergütungssätze, Berufsverbände und Anforderungen für die Mitgliedschaft, Urheberrechtsbeschränkungen) schon in der ersten Phase als Orientierung eingeführt werden können, wäre zu empfehlen, die faktische Begegnung mit der Berufswelt auf diesen abschließenden Schritt zu verlegen, wenn die Lernenden schon eine gewisse Expertise mit der AVT-Praxis gewonnen haben (Díaz Cintas 2008: 101).

Nicht zuletzt wäre auch das komplexe Thema der Bewertung zu behandeln. Nach einem breit angelegten kompetenzbasierten Ansatz, wie er oben beschrieben wurde, kann die Evaluation nicht nur aus einer einmaligen summativen Übersetzungsaufgabe bestehen. Eine Lösung könnte die formative portfoliobasierte Bewertung von Ergebnissen u. a. aus aufgaben- und projektbasierten Arbeiten, die auch in kollaborativer Form durchgeführt wurden, sein oder das Ausfüllen von Fragebogen zur Selbstevaluation sowie das Verfassen von kritischen und reflektierenden Übersetzungsberichten bzw. Seminararbeiten mit einem theoretischen – zum Testen deklarativen Wissens –, einem praktischen – zur Evaluation von kontrastiven, außersprachlichen, translatorischen, instrumentellen und strategischen Kompetenzen – und einem reflektierenden Teil – zur Anregung der Selbstreflexion. Während die meiste Literatur zum Thema sich auf die Bewertung sprachlicher und formaler Aspekte – kontrastiven, außersprachlichen, translatorischen, instrumentellen und strategischen Kompetenzen – konzentriert (u. a. Kruger 2008: 84–86, Romero-Fresco *et al.* 2019), ist ein holistisches Bewertungskonzept noch detailliert zu entwickeln.

5 Künftige Entwicklungen in der AVT-Ausbildung

Damit akademische Studiengänge relevant und den aktuellen Berufs- und Anforderungsprofilen angemessen sind, ist es unerlässlich, dass neue technologische Entwicklungen Hand in Hand mit den AVT-Lehrinhalten gehen: Die Verbesserung instrumenteller Fähigkeiten der Auszubildenden ist ein entscheidender Faktor für die Sicherung ihrer Beschäftigungsfähigkeit (Bolaños-García-Escribano *et al.* 2021: 7). In dieser Hinsicht sollten bestehende Curricula die neuesten einschlägigen Erkenntnisse im AVT-Bereich berücksichtigen.

In den letzten Jahren wurde die neuronale maschinelle Übersetzung in Verbindung mit interlingualer Untertitelung erforscht. Die wichtigsten Punkte, die sich aus den durchgeführten Studien ergeben, sind u. a. die potenziellen Produktivitätsgewinne für Untertitler in der Anwendung von MT im Gegensatz zur menschlichen Übersetzung. Trotz des zunehmenden Interesses der Industrie an den Möglichkeiten der MÜ und der zunehmenden Präsenz von PE in Untertitelungs-Workflows haben nur wenige Universitäten welt-

weit die Herausforderung angenommen, PE im Bereich der AVT zu lehren (Bolaños-García-Escribano *et al.* 2021: 6–7), was jedoch später im Beruf das Qualitätsniveau von so erstellten Untertiteln erhöhen könnte (Hagström / Pedersen 2022).

Die Workflows und Methoden der Übersetzungs- und Lokalisierungsbranche wurden durch die fortschreitende Verlagerung der Arbeit in Cloud-Umgebungen so stark beeinflusst, dass man von einem „cloud turn" sprechen kann (Bolaños-García-Escribano / Díaz Cintas 2020). Professionelle ÜbersetzerInnen arbeiten gleichzeitig an ein und demselben AVT-Projekt und befassen sich mit der Organisation, der mehrsprachigen Übersetzung, der Überarbeitung und der Lieferung des Endprodukts. Dies impliziert einen umfangreichen Datenaustausch und die Notwendigkeit, effiziente und nachhaltige Methoden der Zusammenarbeit zu implementieren, die nur mit cloudbasierter Arbeit möglich sind. Diese Arbeitsform erfordert soziale Kompetenzen, die es erlauben, schnell und effizient in Teams zu arbeiten.

Außer der Integration von neuen Kompetenzen in schon bestehende Lerncurricula und der Entwicklung von neuen kollaborativen und webbasierten Aufgaben (vgl. u. a. Zhong / Xie / Zhang 2021) wäre es dringend nötig, den angehenden ÜbersetzerInnen einen Zugang zu AVT-spezifischen Technologien, inklusive Workflow-Software, zu sichern (Bolaños-García-Escribano / Díaz Cintas 2020: 533, Bywood 2020: 513). Ein relativ einfacher Weg, um dieses Ziel zu erreichen, sind Kontakte und Kooperationen mit Unternehmen, die AVT-Software produzieren oder anwenden, damit die Lernenden mit den neuen Entwicklungen in der Branche vertraut werden. In dieser Hinsicht können die Möglichkeiten eines Austauschs oder von Partnerschaften vielfältig sein: z. B. Praktika bei Software-Unternehmen bzw. bei technologisch gut ausgestatteten Übersetzungsagenturen, die situierte Lernerfahrungen bieten können; Workshops und Treffen mit Fachleuten aus der Arbeitswelt und aus Berufsverbänden bzw. Unternehmensbesuche; oder Inputs von ehemaligen Studierenden, die ihre berufliche Erfahrung teilen.

Außer Zweifel sind berufliche und instrumentelle Kenntnisse und Kompetenzen heutzutage ein *Muss* in der Übersetzerausbildung, insbesondere im audiovisuellen Bereich, aber auch Flexibilität und Anpassungsfähigkeit scheinen der Schlüssel zum beruflichen Erfolg zu sein.

Verwandte Themen

- Untertitelung, S. 107–122.
- Technologische Entwicklungen in der AVT, S. 361–375.

Weiterführende Literatur

Díaz Cintas (2008): *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam: Benjamins. | Eine der ersten Publikationen, die eine Übersicht über die erforderten Kompetenzen in verschiedenen AVT-Formen bietet und spezifische Profile zu den entsprechenden AVT-Formen (Untertitelung, Synchronisation, Voice-over, Übersetzung von Videospielen und Audiodeskription) zusammen mit didaktischen Übungen und Verfahren illustriert.

Mazur, Iwona / Vercauteren, Gert (2019): „Media accessibility training". In: *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies* 18. S. 1–22. [DOI: https://doi.org/10.52034/lanstts.v18i0]. | Der Beitrag bietet einen detaillierten Überblick über die Ausbildung im Bereich barrierefreie Mediengestaltung und AVT, insbesondere AD und SDH-Untertitelung.

Wildfeuer, Janina / Bateman, John / Hiippala, Tuomo (2020): *Multimodalität: Grundlagen, Forschung und Analyse – Eine problemorientierte Einführung.* Berlin: De Gruyter. [DOI: https://doi.org/10.1515/9783110495935]. | Dieses Studienbuch liefert eine erste grundlegende und an praktischen Analysen orientierte Einführung in das Thema Multimodalität, die in die AVT-Praxis umgesetzt werden können.

Literaturverzeichnis

Arumí, Marta / Carrabina, Jordi / Matamala, Anna / Mesa-Lao, Bartolomé / Orero, Pilar / Serrano, Javier (2013): „Audiovisual translation learning platform: A new tool for audiovisual translation training". In: *Hermeneus* 15. S. 39–66.

Baños, Rocío (2021): „Creating credible and natural-sounding dialogue in dubbing: Can it be taught?“. In: *The Interpreter and Translator Trainer* 15/1. S. 13–33. [DOI: https://doi.org/10.1080/1750399X.2021.1880262].

Bartrina, Francesca (2009): „Teaching Subtitling in a Virtual Environment“. In: Díaz Cintas, Jorge / Anderman, Gunilla [Hrsg.]: *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*. London: Palgrave Macmillan S. 229–239.

Bolaños-García-Escribano, Alejandro / Díaz Cintas, Jorge (2020): „The Cloud Turn in Audiovisual Translation“. In: Bogucki, Łukasz / Deckert, Mikołaj [Hrsg.]: *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*. London: Palgrave Macmillan. S. 519–544.

Bolaños-García-Escribano, Alejandro / Díaz Cintas, Jorge / Massidda, Serenella (2021): „Latest advancements in audiovisual translation education“. In: *The Interpreter and Translator Trainer* 15/1. S. 1–12. [DOI: https://doi.org/10.1080/1750399X.2021.1880308].

Bruti, Silvia (2020): „Corpus Approaches and Audiovisual Translation“. In: Bogucki, Łukasz / Deckert, Mikołaj [Hrsg.]: *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*. London: Palgrave Macmillan. S. 381–395.

Bywood, Lindsay (2020): „Technology and Audiovisual Translation“. In: Bogucki, Łukasz / Deckert, Mikołaj [Hrsg.]: *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*. London: Palgrave Macmillan. S. 503–517.

Cerezo-Merchán, Beatriz (2019): „Audiovisual Translator Training“. In: Pérez-González, Luis [Hrsg.]: *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. London: Routledge. S. 468–482.

Chaume, Frederic (2012): *Audiovisual Translation: Dubbing*. Manchester: St Jerome.

Dawson, Hayley / Romero-Fresco, Pablo (2021): „Towards research-informed training in interlingual respeaking: an empirical approach“. In: *The Interpreter and Translator Trainer* 15/1. S. 66–84. [DOI: https://doi.org/10.1080/1750399X.2021.1880261].

Díaz Cintas, Jorge (2008): „Teaching and Learning to Subtitle in an Academic Environment“. In: Díaz Cintas, Jorge [Hrsg.]: *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam: Benjamins S. 89–103.

Díaz Cintas, Jorge / Massida, Serenella (2020): „Technological advances in audiovisual translation“. In: O’Hagan, Minako [Hrsg.]: *The Routledge Handbook of Translation and Technology*. London: Routledge. S. 255–270.

Díaz Cintas Jorge / Remael, Aline (2021): *Subtitling. Concepts and Practices*. London: Routledge.

EMT-Kompetenzrahmen (2022). Abgerufen am 17.08.2023, https://commission.europa.eu/resources-partners/european-masters-translation-emt/european-masters-translation-emt-explained_de

Eugeni, Carlo / Bernabé Caro, Rocío (2019): „The LTA project: Bridging the gap between training and the profession in real-time intralingual subtitling". In: *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies* 18. S. 87–100. [DOI: https://doi.org/10.52034/lanstts.v18i0.512].

Hagström, Hanna / Pedersen, Jan (2022): „Subtitles in the 2020s: The Influence of Machine Translation". In: *Journal of Audiovisual Translation* 5/1. S. 207–225. [DOI: https://doi.org/10.47476/jat.v5i1.2022.195].

Kruger, Jan-Louis (2008): „Subtitler training as part of a general training programme in the language profession". In: Díaz Cintas, Jorge [Hrsg.]: *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam: Benjamins. S. 71–87.

Künzli, Alexander (2017): *Die Untertitelung – von der Produktion zur Rezeption*. Berlin: Frank & Timme.

Mangiron, Carme (2021): „Training game localisers online: Teaching methods, translation competence and curricular design". In: *The Interpreter and Translator Trainer* 15/1. S. 34–50. [DOI: https://doi.org/10.1080/1750399X.2021.1880306].

Mazur, Iwona / Chmiel, Agnieszka (2021): „Audio description training: A snapshot of the current practices". In: *The Interpreter and Translator Trainer* 15/1. S. 51–65. [DOI: https://doi.org/10.1080/1750399X.2021.1880263].

Mendoza, Nuria / Matamala, Anna (2019): „Skills and competences of audio describers in Spain". In: *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies* 18. S. 144–165. [DOI: https://doi.org/10.52034/lanstts.v18i0.508].

Minutella, Vincenza (2022): „Audio description software tools". In: Taylor, Christopher / Perego, Elisa [Hrsg.]: *The Routledge Handbook of Audio Description*. London: Routledge. S. 321–352.

Nardi, Antonella (2020): *La sottotitolazione dal tedesco all'italiano. Aspetti comunicativi e problemi di standardizzazione*. Roma: Carocci.

Nardi, Antonella (2016): „Sprachlich-textuelle Faktoren im Untertitelungsprozess. Ein Modell zur Übersetzerausbildung Deutsch–Italienisch". In: Kaunzner, Ulrike A. / Nardi, Antonella: *Verstehen durch Hören und Lesen – Teil I: Interlinguale*

Untertitelung in Theorie und Praxis (Themenheft). *trans-kom* 9/1. S. 34–57. Abgerufen am 17.08.2023, http://www.trans-kom.eu/bd09nr01/trans-kom_09_01_04_Nardi_Untertitel.20160705.pdf

Pavesi, Maria (2019): „Corpus-based Audiovisual Translation Studies: Ample Room for Development“. In: Pérez-González, Luis [Hrsg.]: *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. London: Routledge. S. 315–333.

Pöchhacker, Franz / Remael, Aline (2019): „New efforts?: A competence-oriented task analysis of interlingual live subtitling“. In: *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies* 18. S. 130–143. [DOI: https://doi.org/10.52034/lanstts.v18i0.515].

Romero-Fresco, Pablo / Melchor-Couto, Sabela / Dawson, Hayley / Moores, Zoe / Pedregosa, Imma (2019): „Respeaking certification: Bringing together training, research and practice“. In: *Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies* 18. S. 216–36. [DOI: https://doi.org/10.52034/lanstts.v18i0.514].

Soffritti, Marcello (2019): „Multimodal Corpora in Audiovisual Translation Studies“. In: Pérez-González, Luis [Hrsg.]: *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. London: Routledge. S. 334–349.

Taylor, Christopher (2020): „Multimodality and Intersemiotic Translation“. In: Bogucki, Łukasz / Deckert, Mikołaj [Hrsg.]: *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*. London: Palgrave Macmillan. S. 83–99.

Taylor, Christopher (2012): „Multimodal Texts“. In: Perego, Elisa [Hrsg.]: *Eye Tracking in Audiovisual Translation*. Roma: Aracne. S. 13–35.

Taylor, Christopher (2009): „Pedagogical Tools for the Training of Subtitlers“. In: Díaz Cintas, Jorge / Anderman, Gunilla [Hrsg.]: *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*. London: Palgrave Macmillan S. 214–228.

Wildfeuer, Janina (2014): *Film Discourse Interpretation: Towards a New Paradigma for Multimodal Film Analysis*. London: Routledge.

Zhong, Yong / Xie, Jiacheng / Zhang, Ting (2021): „Crowd creation and learning of multimedia content: An action research project to create Curriculum 2.0 translation and interpreting courses“. In: *The Interpreter and Translator Trainer* 15/1. S. 85–101. [DOI: https://doi.org/10.1080/1750399X.2021.1880695].

Ramona Schröpf

AVT und Fremdsprachenerwerb/-unterricht

1 Einleitung – AVT als didaktisches Tool im Fremdsprachenerwerb

In den letzten Jahren ist die AVT als didaktisches Tool im Fremdsprachenerwerb immer mehr ins Zentrum sowohl übersetzungswissenschaftlicher als auch fremdsprachendidaktischer Forschungen gerückt. Nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass der Zugang zu audiovisuellen übersetzten Medien – sowohl im Bereich Fiction als auch Non-Fiction – über diverse Video- oder Streaming-Portale immer leichter geworden ist, gibt es inzwischen zahlreiche Untersuchungen zu den unterschiedlichen Arten der AVT und deren Einsatz im Fremdsprachenerwerb.

In diesem Beitrag erfolgt ein Überblick über aktuelle Konzepte und zentrale Forschungsprojekte. Es werden die am häufigsten verwendeten Formen der AVT berücksichtigt (allen voran Untertitelung und Synchronisation, aber auch Audiodeskription und Voice-over) und verschiedene didaktische Ansätze und Einsatzszenarien sowohl für den Schul- als auch Hochschulkontext vorgestellt.

2 Aktueller Forschungsstand

2.1 AVT und Fremdsprachendidaktik allgemein

Audiovisuelle Medien im Fremdsprachenunterricht einzusetzen, ist keine neue Idee. Sie werden häufig genutzt, um den Lernenden dank der Einbettung von Sprechakten in eine authentische Sprechsituation Beispiele für mündliche Kommunikation in einem realistischen Kontext zu präsentieren (Herrero / Vanderschelden 2019). Im Zeitraum von 1986 bis 2017 zählt Burger

(2019) über 160 quantitative und qualitative empirische Studien allein zum Einsatz von Spielfilmen im Fremdsprachenunterricht und deren Auswirkungen auf Motivation, interkulturelle Kompetenzen, Wortschatzerwerb oder Hörverstehen der Lernenden.

Auch wenn der Wert von Übersetzungen im Fremdsprachenerwerb immer wieder kontrovers diskutiert wurde (z. B. Cook 2010), hat das Interesse an der AVT als didaktischem Tool für das Erlernen von Fremdsprachen in letzter Zeit stark zugenommen. Mittlerweile hat sich der Begriff „didaktische AVT" durchgesetzt, der von Talaván und Lertola (2022: 27) wie folgt beschrieben wird:

> In this sense, didactic AVT can engage learners in meaningful mediating activities that activate their plurilingual and intercultural competences, provided that the subtitles, voice-over, dubbing, AD and SDH they create make the original audiovisual text more accessible and understandable, facilitating and clarifying the linguistic and communicative transfer, thus mediating texts, concepts and communication in different ways depending on the didactic AVT mode employed.

Die didaktische AVT wird als Lernwerkzeug verstanden und hilft dabei, kommunikative L2-Fähigkeiten zu entwickeln, so wie sie in der aktuellen Fassung des Gemeinsamen Europäischen Referenzrahmens für Sprachen (GER) gefordert werden. Der 2020 erschienene Begleitband zum GER geht noch einen Schritt weiter in Richtung Interaktion, Mediation sowie plurilinguale und plurikulturelle Kompetenzen, da diese in den letzten 20 Jahren stark an Bedeutung gewonnen haben. Mediation steht im Begleitband nun auf einer Ebene mit den Deskriptoren Rezeption, Produktion und Interaktion. Mediation bedeutet hier, dass die Inhalte für den Empfänger so angepasst werden, dass dieser sie dann auch verstehen und verarbeiten kann (Europarat für kulturelle Zusammenarbeit 2020: 26). Die didaktische AVT konzentriert sich auf die aktive Einbindung der Lernenden durch audiovisuelle Übersetzungsaufgaben (Lertola 2019a) wie Untertitelung, Synchronisation, Voice-over, Audiodeskription, bei denen sie die ursprüngliche Botschaft entweder in eine schriftliche Form oder in eine alternative mündliche Form übertragen und weniger als Übersetzer, sondern vielmehr in der Rolle eines Mediators auftreten (sei es

durch intralinguale, interlinguale, intersemiotische oder kreative Translation) (Talaván 2019b).

2.2 Forschungsprojekte zur didaktischen AVT und daraus entstandene Lernplattformen

Da es zwar mittlerweile viele Studien zum Einsatz verschiedener AVT-Formen im Fremdsprachenunterricht gibt, eine modusübergreifende systematische Analyse sowie Handreichungen für Lehrende und Lernende dazu allerdings noch weitestgehend ausstehen, wurde in einer Reihe internationaler Forschungsprojekte versucht, diese Lücke zu schließen. Die Projekte haben sich intensiv mit theoretischen und praktischen Fragestellungen zur didaktischen AVT auseinandergesetzt und teilweise speziell für den Fremdsprachenunterricht konzipierte AVT-Tools hervorgebracht. Fünf zentrale Projekte sollen im Folgenden kurz vorgestellt werden. Die Links zu den Projektplattformen befinden sich in der Bibliografie.

Das Projekt *LeViS* (2006–2008) beschäftigte sich mit der Entwicklung von Lehrmaterialien für aktives Fremdsprachenlernen auf der Grundlage von Filmuntertiteln. Es wurde ein Untertitelungssimulator (LvS) entwickelt, mit dem die Lernenden einem Film Untertitel hinzufügen und so aktive Hör- und Schreibaufgaben erfüllen konnten (Sokoli 2006).

Auch *Subtitles and Language Learning* (2009–2012) beleuchtet das Potenzial der Untertitelung für das Erlernen oder Vertiefen einer Fremdsprache. Mariotti (2014) stellt eine Auswertung der beteiligten Lehrenden und Lernenden zur Verfügung. Zabalbeascoa *et al.* (2014) geben einen Überblick über die Einsatzmöglichkeiten im schulischen Fremdsprachenunterricht.

Im Projekt *ClipFlair* (2011–2014) wurde eine kostenlose Plattform entwickelt, die interaktive Übungen zum Untertiteln oder Synchronisieren anbietet. Die Plattform richtet sich an Fremdsprachenlernende und -lehrende und bietet die Möglichkeit, Foren, Gruppen und Blogs zu bilden, in denen sie zusammenarbeiten, Materialien hochladen, teilen und kommentieren können. Baños und Sokoli (2015) stellen vor, inwieweit die Übungsaufgaben die Motivation der Lernenden erhöhen und geben Handreichungen für den praktischen Einsatz im Fremdsprachenunterricht.

Das Projekt *PluriTAV* (2017–2019) verfolgt einen plurilingualen Ansatz, bei dem nicht nur die zu erlernende Sprache, sondern auch weiteres sprachliches Vorwissen der Lernenden berücksichtigt wird (González-Pastor *et al.* 2021). Im Rahmen des Projekts wurde eine kostenlose Webplattform geschaffen, um mithilfe eines auf Mehrsprachigkeit basierten Ansatzes verschiedene audiovisuelle Übersetzungsmodi für den Fremdsprachenunterricht nutzbar zu machen. Auf der Projektwebseite finden sich nicht nur Lerneinheiten mit Übungen zu Synchronisation, Untertitelung, freiem Kommentar und Audiodeskription, sondern auch eine ausführliche Bibliographie mit über 200 aktuellen Publikationen zum Thema didaktische AVT.

TRADILEX (2019–2022) ist zur Zeit das jüngste Projekt zur didaktischen AVT und baut auf den vorherigen Projekten *LeViS*, *ClipFlair* und *PluriTAV* auf (Talaván / Lertola 2022). Es ist das erste Projekt dieser Art, das umfassende und strukturierte Unterrichtsmaterialien auf der Grundlage verschiedener AVT-Modi vorlegt, die in einer Langzeitstudie mit Lehrenden und Lernenden getestet wurden. Die Innovation des in diesem Projekt vorgestellten methodischen Ansatzes im Vergleich zu den bisherigen Projekten besteht in der Entwicklung einer kompletten Unterrichtsreihe mit 15 Unterrichtseinheiten, welche kombinierte Übungsaufgaben zu fünf verschiedenen didaktischen AVT-Modi (Untertitelung, Voice-over, Synchronisation, Audiodeskription und Untertitelung für Gehörlose und Hörgeschädigte) beinhalten.

3 Didaktische AVT-Modi

Zum Einsatz der didaktischen Untertitelung gibt es bei weitem die meisten Untersuchungen, insbesondere sind hier Fallstudien anzutreffen, in deren Fokus verschiedene Kompetenzen stehen: Hörverstehen (Talaván 2019a), Vokabeltraining (Lertola 2019b), mündlicher und schriftlicher Ausdruck (Ávila-Cabrera / Corral Esteban 2021) sowie unterschiedliche methodische Ansätze zur Rezeption und Produktion von Untertiteln (Burger 2019).

Anfangs wurden im Fremdsprachenunterricht überwiegend interlinguale Untertitel verwendet: der L1-Untertitel dient als Verständnishilfe für das Original in L2. Viele Autoren sehen jedoch vor allem in der intralingualen

Untertitelung, also fremdsprachiger O-Ton mit fremdsprachigen Untertiteln, Potential für den Fremdsprachenerwerb (Talaván 2019b). Für beide Arten gilt: Durch eine aktive Rolle im Lernprozess, indem die Lernenden selbst Untertitel formulieren und über den Umgang mit kulturspezifischen Besonderheiten reflektieren, bleiben Vokabeln und sprachliche Strukturen sowie Kulturspezifika nachhaltig im Gedächtnis der Lernenden (Larrea-Espinar / Raigón-Rodríguez 2019).

Ein digitales Tool im Dienst der didaktischen Untertitelung ist der „Language Reactor" (ehemals „Language Learning with Netflix"), eine Erweiterung für den Chrome Browser, mit der man Sendungen auf Netflix mit Untertiteln in zwei Sprachen gleichzeitig ansehen kann (Dizon / Thanyawatpokin 2021, Alm 2021).

Didaktische Synchronisationsaufgaben sind ebenfalls beliebte Tools im Fremdsprachenunterricht. Bei interlingualen Synchronisationen wird z. B. der Umgang mit Akzenten und Dialekten thematisiert und diskutiert (Hayes 2021). Hier wird zunächst analysiert, welche Wirkung diese sprachliche Abweichung von der Standardsprache beim Zuschauer erzielen soll, um dann zu überlegen, wie diese Wirkung bei einer Übertragung in die Zielsprache erzielt werden kann. Ein bekanntes Beispiel für die Herausforderungen beim Umgang mit Regionalsprachen in der Übersetzung ist der Film „Bienvenu chez les Ch'tis", in dem die Herausforderung der interlingualen Synchronisation darin besteht, die im französischen Original verwendete Regionalsprache „Ch'ti" in geeigneter Form im Deutschen wiederzugeben. In der didaktischen AVT ist auch die intralinguale Synchronisation von Interesse (Bolaños / Navarrete 2022: 105). Hier wird die Original-Tonspur durch eine von den Lernern erstellte Fassung ersetzt. Sánchez-Requena (2020) hebt den Vorteil dieser Methode zum Training einer idiomatischen Sprachverwendung und der Aussprache hervor.

Die Audiodeskription besteht aus einer Übertragung visueller Botschaften in eine verbale Form. Ersteller einer Audiodeskription müssen daher in der Lage sein, relevante Bildinformationen zu erfassen und prägnant zu versprachlichen. Nach Ibáñez Moreno und Vermeulen (2015) machen diese Anforderungen die Audiodeskription zu einem gut geeigneten Tool für den Fremdsprachenunterricht. Hier können verschiedene Kompetenzen trainiert werden: Zum einen wird der Bereich Wortschatz (Navarrete 2018) und Ausdruck

(Talaván / Lertola 2016) geschult, wenn beispielsweise eine fremdsprachliche Audiodeskription für die Originalfassung angefertigt wird. Der Lernende übt so das Formulieren und Verfassen einer Beschreibung in der Fremdsprache. Es kann aber auch – wie bei der Untertitelung – eine Schärfung des interkulturellen Bewusstseins erreicht werden, wenn bei der Verfassung einer zielsprachlichen Version der Umgang mit kulturspezifischen Elementen diskutiert wird (Vermeulen / Ibáñez Moreno 2017). So wird z. B. ein in Spanien bekanntes Kaufhaus „El corte inglés" in der spanischen Audiodeskription als Eigenname verwendet, während in einer deutschen Audiodeskription entweder nur ein Shifting auf eine allgemeinere Ebene (Generalisierung: *eine spanische Kaufhauskette*) oder eine ergänzende Erklärung (*die spanische Kaufhauskette „El corte inglés"*) erfolgt.

Beim Voice-over ist zu differenzieren zwischen dem Voice-over in fiktionalen Medien und dem Voice-Over in Nachrichten und Dokumentarsendungen (Schröpf 2011, 2012) oder dem freien Kommentar. Das didaktische Voice-over kann beide Arten nutzen und wird häufig verwendet, um z. B. mit Reformulierungen zu arbeiten (Talaván / Rodríguez-Arancón 2018). Zum freien Kommentar zeigt eine Fallstudie von Lertola (2021) auf, wie damit Schreib- und Sprechfertigkeiten der Lernenden gefördert sowie Storytelling-Kompetenzen trainiert werden können.

4 Zusammenfassung und Perspektiven

Zahlreiche Studien haben die verschiedenen Möglichkeiten aktiver AVT-Aufgaben für den Fremdsprachenunterricht sowohl für den Schul- als auch für den Hochschulkontext aufgezeigt. Open-Source-Tools wie *Subtitle Workshop*, *Screencastify*, *Subtitle Edit* u. a. machen es dem Lernenden aus technischer Sicht viel leichter als noch vor ein paar Jahren, Untertitel, Synchronisationen, Audiodeskriptionen und Voice-over selbst zu erstellen und sich dadurch verschiedene Kompetenzen auf kreative Art und Weise anzueignen. Die Herausforderung ist es, diesen Prozess didaktisch und methodisch zu umrahmen und sinnvoll in den Fremdsprachenunterricht einzubetten. Die in diesem Bereich initiierten Forschungsprojekte haben Plattformen und Tools hervorgebracht,

die nicht nur als Grundlage für weitere Forschungen dienen können, sondern auch konkrete Handreichungen für den Fremdsprachenunterricht anbieten. Diese gilt es nun weiterzuentwickeln, gerade vor dem Hintergrund einer digitalen Fremdsprachendidaktik, deren Aufgabe es sein wird, die traditionellen Wege des Fremdsprachenerwerbs um multimodale digitale Konzepte zu erweitern. Vorstellbar sind beispielsweise Online-AVT-Module für länderübergreifende Lernergruppen, um dem plurilingualen und plurikulturellen Anspruch einer modernen Fremdsprachendidaktik gerecht zu werden. Es gilt, hier auch neue Trends beispielsweise im Bereich Gaming zu berücksichtigen, da zu beobachten ist, dass viele Lernende durch entsprechende Gaming-Plattformen schon im frühen Alter auf spielerische Art und Weise Mehrsprachigkeit und internationales Zusammenspiel erleben.

Aus wissenschaftlicher Perspektive ist eine interdisziplinäre Zusammenarbeit und Vernetzung zwischen Filmwissenschaft, IT, Übersetzungswissenschaft und Fremdsprachendidaktik von zentraler Bedeutung.

Verwandte Themen

- ► Ausbildung / Didaktik im Bereich AVT, S. 319–331.
- ► Normen und Qualität in der AVT, S. 345–359.
- ► Technologische Entwicklungen in der AVT, S. 361–375.

Weiterführende Literatur

Bolaños García-Escribano, Alejandro / Navarrete, Marga (2022): „An Action-oriented Approach to Didactic Dubbing in Foreign Language Education: Students as Producers". In: Bogucki, Łukasz / Deckert, Mikołaj [Hrsg.]: *Innovation in Audiovisual Translation: from Production to Reception* (Themenheft). *Linguae* 15/2. S. 103–120. | Die Autoren zeigen die Vorteile handlungsorientierter Synchronisationsaufgaben im Fremdsprachenunterricht auf, bei denen die Lernenden zu aktiven Produzenten werden.

Gambier, Yves / Caimi, Annamaria / Mariotti, Cristina [Hrsg.] (2015): *Subtitles and Language Learning*. Lausanne: Peter Lang. | Dieser wissenschaftliche und pädagogische Leitfaden enthält Forschungsarbeiten zur Verwendung der Untertitelung im Fremdsprachenerwerb und beinhaltet zentrale Fallstudien zu den Lerneffekten durch aktive Untertitelungsaufgaben.

Ibáñez Moreno, Ana / Vermeulen, Anna (2017): „Audio description for all: a literature review of its pedagogical values in foreign language teaching and learning“. In: *Encuentro: Revista de Investigación e Innovación en la clase de idiomas* 26. S. 52–69. Abgerufen am 14.08.2023, https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/34980/audio_iba%c3%b1ez_encuentro_2017_N26.pdf?sequence=1&isAllowed=y | Dieser Artikel befasst sich mit den didaktischen Einsatzmöglichkeiten der Audiodeskription im Fremdsprachenunterricht und gibt einen umfassenden bibliographischen Überblick über diese Form der AVT.

Lertola, Jennifer (2019a): *Audiovisual Translation in the Foreign Language Classroom: Applications in the Teaching of English and Other Foreign Languages*. Voillans: Research-publishing.net. | Dieses Buch wertet zahlreiche empirische Studien zur Verwendung verschiedener AVT-Modi (Untertitelung, Synchronisation, Audiodeskription und Voice-over) im Fremdsprachenunterricht systematisch aus und gibt dadurch einen breiten Überblick über aktuelle Forschungsarbeiten zum Thema didaktische AVT.

Talaván, Noa / Rodríguez-Arancón, Pilar (2018): „Voice-over to improve oral production skills“. In: Sanderson, John D. / Botella-Tejera, Carla [Hrsg.]: *Focusing on Audiovisual Translation Research* Valencia: PUV, Publicacions Universitat de Valencia. S. 211–236. | Das Voice-over als didaktisches Tool wurde noch nicht häufig untersucht; dies ist eine der wenigen Fallstudien zu diesem Thema und zeigt auf, wie das Voice-over im Fremdsprachenunterricht zur Verbesserung der Sprechfertigkeit eingesetzt werden kann.

Literaturverzeichnis

Alm, Antoine (2021): „Language Learning with Netflix: from Extensive to Intraformal Learning“. In: *The EuroCALL Review* 29/1. S. 81–92. [DOI: https://doi.org/10.4995/eurocall.2021.14276].

Ávila-Cabrera, José J. / Corral Esteban, Avelino (2021): „The project SubESPSKills: Subtitling tasks for students of Business English to improve written production skills". In: *English for Specific Purposes* 63. S. 33–44. [DOI: https://doi.org/10.1016/j.esp.2021.02.004].

Baños, Rocío / Sokoli, Stavroula (2015): „Learning foreign languages with ClipFlair: Using captioning and revoicing activities to increase students' motivation and engagement". In: Borthwick, Kate / Corradini, Erika / Dickens, Alison [Hrsg.]: *10 years of the LLAS elearning symposium: Case studies in good practice*. Dublin: Research-publishing.net S. 203–213. [DOI: https://doi.org/10.14705/rpnet.2015.000280].

Bolaños García-Escribano, Alejandro / Navarrete, Marga (2022): „An Action-oriented Approach to Didactic Dubbing in Foreign Language Education: Students as Producers". In: Bogucki, Łukasz / Deckert, Mikołaj [Hrsg.]: *Innovation in Audiovisual Translation: from Production to Reception* (Themenheft). *Linguae* 15/2. S. 103–120. [DOI: https://doi.org/10.18355/XL.2022.15.02.08].

Burger, Günter (2019): „Was bewirkt der Einsatz von Spielfilmen im Fremdsprachenunterricht? Die empirische Forschung im Überblick". In: *Informationen Deutsch als Fremdsprache* 46/6. S. 687–713. [DOI: https://doi.org/10.1515/INFODAF-2018-0078].

Cook, Guy (2010): *Translation in language teaching: An argument for reassessment*. Oxford: Oxford University Press.

Dizon, Gilbert / Thanyawatpokin, Benjamin (2021): „Language learning with Netflix: Exploring the effects of dual subtitles on vocabulary learning and listening comprehension". In: *Computer Assisted Language Learning* 22/3. S. 52–65. Abgerufen am 14.08.2023, http://callej.org/journal/22-3/Dizon-Thanyawatpokin2021.pdf

Europarat für kulturelle Zusammenarbeit [Hrsg.] (2020): *Gemeinsamer Europäischer Referenzrahmen für Sprachen: lernen, lehren, beurteilen. Begleitband (2020)*. Stuttgart: Ernst Klett Sprachen.

Europarat für kulturelle Zusammenarbeit [Hrsg.] (2001): *Gemeinsamer Europäischer Referenzrahmen für Sprachen: lernen, lehren, beurteilen*, Berlin: Langenscheidt.

González-Pastor, Diana / Ricart Vayá, A. / Zaragoza Ninet, Gora (2021): „Developing Plurilingual Competence through the Use of Audiovisual Translation: An Overview of the PluriTAV Project". In: Martínez-Sierra, Juan J. [Hrsg.]:

Multilingualism, Translation and Language Teaching. The PluriTAV Project. Valencia: Tirant Humanidades. S. 33–56.

Hayes, Lydia (2021): „Netflix disrupting dubbing: English dubs and British accents". In: *Journal of Audiovisual Translation* 4/1. S. 1–26. [DOI: https://doi.org/10.47476/jat.v4i1.2021.148].

Herrero, Carmen / Vanderschelden, Isabelle (2019): *Using Film and Media in the Language Classroom: Reflections on Research-led Teaching*. Bristol, UK: Multilingual Matters.

Ibáñez Moreno, Ana / Vermeulen, Anna (2017): „Audio description for all: a literature review of its pedagogical values in foreign language teaching and learning". In: *Encuentro: Revista de Investigación e Innovación en la clase de idiomas* 26. S. 52–69. Abgerufen am 14.08.2023, https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/34980/audio_iba%c3%b1ez_encuentro_2017_N26.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Ibáñez Moreno, Ana / Vermeulen, Anna (2015): „Using VISP (VIdeos for SPeaking), a Mobile App Based on Audio Description, to Promote English Language Learning among Spanish Students: A Case Study". In: *Procedia – Social and Behavioral Sciences* 178. S. 132–138. [DOI: https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2015.03.169].

Larrea-Espinar, Ángela / Raigón-Rodríguez, Antonio (2019): „Sitcoms as a tool for cultural learning in the EFL classroom". In: *Pixel-Bit, Revista De Medios y Educación* 56. S. 33–50. [DOI: https://doi.org/10.12795/PIXELBIT.2019.I56.02].

Lertola, Jennifer (2021): „Free commentary to enhance writing and speaking skills in EFL teacher training". In: *ESP Across Cultures* 18. S. 125–140. [DOI: https://doi.org/10.4475/0062_7].

Lertola, Jennifer (2019a): *Audiovisual Translation in the Foreign Language Classroom: Applications in the Teaching of English and Other Foreign Languages*. Voillans: Research-publishing.net.

Lertola, Jennifer (2019b): „Second Language Vocabulary Learning through Subtitling". In: *Revista Española de Lingüística Aplicada/Spanish Journal of Applied Linguistics* 32/2. S. 486–514. [DOI: https://doi.org/10.1075/resla.17009.ler].

Mariotti, Cristina (2014): „A Survey on Stakeholders' Perceptions of Subtitles as a Means to Promote Foreign Language Learning". In: Gambier, Yves / Caimi, Annamaria / Mariotti, Cristina [Hrsg.]: *Subtitles and Language Learning*. S. 83–104. Lausanne: Peter Lang. [DOI: https://doi.org/10.3726/978-3-0351-0719-7].

Navarrete, Marga (2018): „The use of audio description in foreign language education: A preliminary approach“. In: Incalcaterra-McLoughlin, Laura / Lertola, Jennifer / Talaván, Noa [Hrsg.]: *Translation and Translanguaging in Multilingual Contexts* (Themenheft) 4/1. S. 129–150. [DOI: https://doi.org/10.1075/ttmc.00007.nav].

Projekt ClipFlair (2011–2014): Abgerufen am 15.02.2023, http://clipflair.net

Projekt LeVis (2006–2008): Abgerufen am 15.02.2023, https://www.cti.gr/en/activities-en/research-projects-en/item/223-levis/223-levis

Projekt PluriTav (2017–2019): Abgerufen am 15. 02.2023, http://citrans.uv.es/pluritav/

Projekt Tradilex (2019–2022): Abgerufen am 15.02.2023, https://plataformavirtual.tradilex.es

Sánchez-Requena, Alicia (2020): „Intralingual dubbing as a tool for developing speaking skills“. In: Incalcaterra-McLoughlin, Laura / Lertola, Jennifer / Talaván, Noa [Hrsg.]: *Audiovisual Translation in Applied Linguistics: Educational Perspectives*. Amsterdam: Benjamins. S. 104–130. [DOI: https://doi.org/10.1075/bct.111.ttmc.00006.san].

Schröpf, Ramona (2012): „Translation in den Nachrichten: Zum Voice-over als Übersetzungsmethode in Nachrichtenmeldungen“. In: Martino Alba, Pilar / Lebsanft, Christiane [Hrsg.]: *Telar de traducción especializada*. Madrid: Dykinson. S. 117–130.

Schröpf, Ramona (2011): „Die Übertragung fremdsprachiger O-Töne in den Nachrichten – eine authentische Übersetzung? Überlegungen zu einer medienlinguistisch orientierten Translationswissenschaft“. In: Roiss, Silvia / Fortea Gil, Carlos / Recio Ariz, María Á. / Santana Lopez, Belén / Zimmermann González, Petra / Holl, Iris [Hrsg.]: *En las vertientes de la traducción e interpretación del/al alemán*. Berlin: Frank & Timme. S. 567–579.

Sokoli, Stavroula (2006): „Learning via Subtitling (LvS): A tool for the creation of foreign language learning activities based on film subtitling“. In: Carroll, Mary / Gerzymisch-Arbogast, Heidrun / Nauert, Sandra [Hrsg.]: *Audiovisual Translation Scenarios: Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra: 1–5 May 2006*. S. 1–8. Abgerufen am 15.02.2023, http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Sokoli_Stravoula.pdf

Talaván, Noa (2019a): „Creative audiovisual translation applied to foreign language education: a preliminary approach". In: *Journal of Audiovisual Translation* 2/1. S. 53–74. [DOI: https://doi.org/10.47476/jat.v2i1.57].

Talaván, Noa (2019b): „Using subtitles for the deaf and hard of hearing as an innovative pedagogical tool in the language class". In: *International Journal of English Studies* 19/1. S. 21–40. [DOI: https://doi.org/10.6018/ijes.338671].

Talaván, Noa (2006): „Using subtitles to enhance foreign language learning". In: *Porta Linguarum Revista Interuniversitaria De Didáctica De Las Lenguas Extranjeras*. S. 41–52. [DOI: https://doi.org/10.30827/DIGIBUG.30659].

Talaván, Noa / Lertola, Jennifer (2022): „Audiovisual translation as a didactic resource in foreign language education. A methodological proposal". In: *Encuentro Journal* 30. S. 23–39. [DOI: https://doi.org/10.37536/EJ.2022.30.1931].

Talaván, Noa / Lertola, Jennifer (2016): „Active audiodescription to promote speaking skills in online environments". In: *Sintagma: revista de lingüística* 28. S. 59–74. [DOI: https://doi.org/10.21001/sintagma.2016.28.04].

Talaván, Noa / Rodríguez-Arancón, Pilar (2018): „Voice-over to improve oral production skills". In: Sanderson, John D. / Botella-Tejera, Carla [Hrsg.]: *Focusing on Audiovisual Translation Research* Valencia: PUV, Publicacions Universitat de Valencia. S. 211–236.

Vermeulen, Anna / Ibáñez Moreno, Ana (2017): „Audio description as a tool to promote intercultural competence". In: Deconinck, Julie / Humblé, Philippe / Sepp, Arvi / Stengers, Helene [Hrsg.]: *Towards Transcultural Awareness in Translation Pedagogy*. Wien: LIT Verlag. S. 133–153.

Zabalbeascoa, Patrick / González-Casillas, Sara / Pascual-Herce, Rebeca (2014): „Bringing the SLL Project to Life: Engaging Spanish Teenagers in Learning While Watching Foreign Language Audiovisuals". In: Gambier, Yves / Caimi, Annamaria / Mariotti, Cristina [Hrsg.]: *Subtitles and Language Learning*. Lausanne: Peter Lang Verlag. S. 105–126.

Alexander Künzli

Normen und Qualität in der AVT

1 Einleitung

Normen steuern die Erwartungen in Bezug auf den Translationsprozess (d. h. das übersetzerische Verhalten) einerseits, in Bezug auf das Ergebnis dieses Prozesses (d. h. das Translat) andererseits. Sie manifestieren sich oft in Form von Texten, die als Anleitung für die Tätigkeit audiovisueller TranslatorInnen konzipiert sind und Richtlinien zu übersetzerischen, sprachlichen oder technischen Aspekten enthalten.

Im Folgenden werden zunächst theoretische und terminologische Aspekte im Zusammenhang mit Normen diskutiert. Danach folgt ein Überblick über die verschiedenen Arten von Dokumenten, die die AVT-Formen Untertitelung, Synchronisation und Audiodeskription steuern. Da sich handlungsleitende Dokumente zumindest implizit auf die Qualität audiovisueller Translate beziehen, wird abschließend ein Überblick über die Fachliteratur zur Qualitätsbewertung in der AVT geboten.

2 Normtheorie und Begriffsklärungen

In der Translationswissenschaft sind die Arbeiten von Toury (2012; 1. Auflage 1995) und Chesterman (2016; 1. Auflage 1997) zum Normbegriff wegweisend. Für Toury (2012: 63) umfassen Normen Wertvorstellungen und Haltungen, die in einem bestimmten Kontext – in unserem Fall beispielsweise der Fachgemeinschaft der ÜbersetzerInnen – als richtig oder angemessen betrachtet werden. Normen steuern nicht nur das übersetzerische Verhalten, sondern auch das Ergebnis dieses Verhaltens, d. h. das Translat. Sie können sowohl deskriptiver als auch präskriptiver Natur sein. Deskriptive Normen bezeich-

nen Übersetzungspraktiken, die von TranslatorInnen in einem bestimmten Kontext als korrekt betrachtet und deshalb (oft unbewusst) befolgt werden. Normen werden aber auch in Dokumenten verschriftet, in denen verschiedene AkteurInnen ihre Vorstellungen vom richtigen und guten Übersetzen festhalten. Hier haben Normen eine präskriptive Funktion: Sie legen fest, wie die Produktionsprozesse idealiter ablaufen bzw. die Ergebnisse dieser Prozesse auszusehen haben. Solche von Toury (2012: 87–88) *extratextual sources* genannten Dokumente stellen neben *textual sources* (d. h. den Übersetzungen selbst) eine der Quellen zur Ermittlung von Translationsnormen dar.

Neben den Arbeiten von Toury sind jene von Chesterman (2016: 49–84) zu erwähnen. Auf ihn geht die Unterscheidung zwischen Produkt- und Prozessnormen zurück: Während Produktnormen die Erwartungen der RezipientInnen an ein Translat widerspiegeln, manifestieren sich Prozessnormen im übersetzerischen Verhalten von kompetenten, Übersetzungen berufsmäßig erstellenden Personen. Mit den von Chesterman beschriebenen Produktnormen als Erwartungsnormen rückt die Rezeption von Translaten stärker in den Fokus. Auch in extratextuellen Quellen wie Richtlinien oder Qualitätsbewertungsmodellen werden die Kriterien, die an audiovisuelle Translate angelegt werden, häufig mit rezeptionsbedingten Faktoren begründet.

Im Folgenden wird darauf eingegangen, wie sich Normen in der AVT in handlungsleitenden Dokumenten manifestieren, d. h. in extratextuellen Quellen. Als Synonyme für solche Quellen finden sich die Begriffe *Richtlinie, Handbuch, Styleguide, Best Practice, Empfehlung* oder *Kodex*. Richtlinien, die nach Toury (2012: 82) *preliminary norms* repräsentieren, d. h. dem Übersetzungsprozess vorgelagert sind und sich mit der Frage beschäftigen, was übersetzt werden soll (in unserem Fall beispielsweise Vorgaben bezüglich Anzahl zu untertitelnder oder audiodeskribierender Sendungen im öffentlich-rechtlichen Fernsehen) werden nicht berücksichtigt. Der Fokus liegt auf handlungsleitenden Texten, in denen *operational norms* (2012: 82) zum Ausdruck kommen, d. h. Erwartungen, die die während des Translationsprozesses zu treffenden Entscheidungen steuern.

Handlungsleitende Texte enthalten Vorgaben, die darauf abzielen, bestimmte Prozesse zu rationalisieren und zu harmonisieren und dadurch die Qualität des Endprodukts sicherzustellen. Die Adressatengruppen von Richt-

linien variieren. Einige wurden entwickelt, um Personen ohne Fachausbildung den Berufseinstieg zu erleichtern. Andere sind als Referenz für sämtliche für ein Unternehmen oder eine Organisation tätigen audiovisuellen TranslatorInnen konzipiert. Handlungsleitende Dokumente unterscheiden sich auch in Bezug auf Detailgrad und Fokus. Gewisse Texte sind sehr allgemeiner Natur und beschreiben translationsunabhängige arbeitsethische Aspekte, andere regeln überwiegend formal-technische Aspekte wie Zeilen- und Zeichenlänge von Untertiteln, während wieder andere Empfehlungen für transparente und effiziente Produktionsprozesse enthalten. Auch die AkteurInnen, die für die Erstellung von Richtlinien verantwortlich zeichnen, variieren: Fernsehanstalten, Streamingunternehmen, Berufsverbände, Theater- oder Opernhäuser, PraktikerInnen oder ForscherInnen. Der Geltungsbereich unterscheidet sich ebenfalls und kann u. a. länder-, zielsprachen- oder kundenspezifisch sein. Last but not least ist festzuhalten, dass handlungsleitende Dokumente häufig nicht auf empirischer Forschung, sondern auf Erfahrungswerten oder persönlichen Präferenzen beruhen.

Neben solchen Richtlinien, die für audiovisuelle TranslatorInnen mehr oder weniger verbindlich sind, spielen Standards eine zunehmend wichtige Rolle. Es handelt sich dabei um national oder international festgelegte Normen, die modellhaft gewisse Tätigkeitsbereiche regeln und die für Unternehmen oder Organisationen, die sich zertifizieren lassen, verbindlich sind. In der Translationsbranche gibt es Standards, die generelle (ISO 2015c, Anforderungen an Übersetzungsdienstleistungen) oder spezifische (ISO 2017, Post-Editing von MÜ) Aspekte von Übersetzungsdienstleistungen oder spezifische AVT-Formen (ISO/IEC 2015 für die Audiodeskription; ISO/IEC 2018 für die Untertitelung) steuern. Eine Zertifizierung nach einer ISO-Norm wird als Marktvorteil betrachtet. Es wird davon ausgegangen, dass dadurch die Erbringung einer gewissen Qualität nachgewiesen wird.

Eine Sonderform handlungsleitender Texte sind schließlich Lehr- und Arbeitsbücher, die angehenden audiovisuellen TranslatorInnen, aber auch bereits in der Übersetzungsbranche tätigen Personen das Rüstzeug für einen erfolgreichen Berufseinstieg bzw. für eine Erweiterung ihrer Sprachdienstleistungen vermitteln. Das bisher einzige einschlägige Werk im deutschen Sprachraum ist jenes von Jüngst (2020), das alle gängigen AVT-Formen berücksichtigt. Im

internationalen Kontext sind für die Untertitelung Díaz Cintas und Remael (2021), für die Synchronisation Chaume Varela (2012) und für die Audiodeskription Fryer (2016) zu erwähnen.

3 Handlungsleitende Dokumente in der AVT

In diesem Abschnitt wird ein Überblick über verschiedene Arten normrelevanter Dokumente für die AVT-Formen Untertitelung, Synchronisation und Audiodeskription gegeben. Berücksichtigt werden auch handlungsleitende Texte, die von AkteurInnen im DACH-Raum erarbeitet wurden.

3.1 Untertitelung

Der *Code of Good Subtitling Practice* ist das vielleicht erste Beispiel einer Anleitung für gutes und richtiges Übersetzen im Bereich der AVT. Einem breiten Publikum wurde er als Anhang des Arbeitsbuchs *Subtitling* von Ivarsson und Carroll (1998) bekannt. Der Kodex ist grundsätzlich produktorientiert und macht z. B. Vorgaben bezüglich angemessenes Sprachregister, syntaktische Einfachheit oder Zeilenzahl von Untertiteln. Er beinhaltet aber auch eine Prozessdimension und weist u. a. auf die Bedeutung der Verfügbarkeit von Videomaterial und Dialogliste bei der Erstellung von Untertiteln sowie ein Qualitätslektorat durch eine zweite Person hin. Die Empfehlungen des Kodex werden häufig als zu allgemein gehalten kritisiert. Fakt ist jedoch, dass er gerade deswegen geeignet ist, angehenden audiovisuellen TranslatorInnen viele der auch heute noch geltenden Untertitelkonventionen in a nutshell zu vermitteln. Damit ist er nach wie vor ein hilfreiches Instrument für die Lehre, insbesondere auch Weiterbildungskurse, in denen eine Konzentration auf das Wesentliche unabdingbar ist. Die aufgelisteten Regeln können als Ausdruck der übergeordneten Norm der Unauffälligkeit von Untertiteln (1998: 75) interpretiert werden – eine Norm, die auch heute noch als Grundlage professionellen Handelns in der Untertitelung gilt, wenn sie auch von der Forschung teilweise in Frage gestellt wird (z. B. Nornes 2007: 155–156).

Eine AkteurInnengruppe, die bei der Erarbeitung handlungsleitender Dokumente zunehmend in Erscheinung tritt, sind Berufsverbände audiovisueller TranslatorInnen. Für den DACH-Raum kann auf den AVÜ e.V. und seine Richtlinien für die Erstellung qualitativ hochwertiger interlingualer Untertitel (AVÜ Die Filmübersetzer*innen 2020) verwiesen werden. Der Fokus liegt auf Empfehlungen zu technischen sowie prozessbezogenen Aspekten. Darüber hinaus ist das Bestreben erkennbar, ein Bewusstsein für die Bedeutung bewährter und lang etablierter lokaler Untertitelkonventionen zu schaffen. Das Dokument kann somit auch als Reaktion auf internationale bzw. US-amerikanische Normen und Praktiken, wie sie von global agierenden Streamingunternehmen propagiert werden, interpretiert werden. So heißt es beispielsweise: „**Für jede Zielsprache** sollte daher **individuell** gespottet werden, anstatt ein einheitliches Template zu benutzen" (2020: 4; Fettdruck im Original). Diese Empfehlung ist vor dem Hintergrund der zunehmenden Verwendung von Untertitelvorlagen zu betrachten, die von Untertitel-ExpertInnen kritisch gesehen, von Unternehmen jedoch als Instrument zur Rationalisierung ihrer Praktiken eingesetzt werden.

Neben nationalen Initiativen gibt es sprachraumspezifische Vereinheitlichungsbestrebungen. Ein Beispiel im DACH-Raum ist das *Handbuch Untertitelung*, das die gemeinsamen Vorgaben der UT-Redaktionen der Fernsehanstalten ARD, ZDF, ORF und SRF enthält (SWISS TXT 2015). Der Fokus liegt auf der intralingualen Untertitelung für Menschen mit Hörbehinderung aus Produktperspektive: Es soll sichergestellt werden, dass audiovisuelle Produktionen nach einheitlichen Konventionen untertitelt werden und der Austausch zwischen den Anstalten reibungslos abläuft.

Last but not least ist die ISO-Norm *20071-23:2018 Information technology – User interface component accessibility* (ISO/IEC 2018) zu nennen, die in *Part 23: Visual presentation of audio information (including captions and subtitles)* Vorgaben in Bezug auf Leserlichkeit und Lesbarkeit, aber auch den Umgang mit Einzelphänomenen wie Slang, Akzent oder Musik für Untertitel für Menschen mit und ohne Hörbehinderung macht. Diese Vorgaben können als Ausdruck der übergeordneten Norm der Verständlichkeit untertitelter Produktionen interpretiert werden.

3.2 Synchronisation

Für die Synchronisation gibt es keine Richtlinie, die auf ähnlich große Resonanz gestoßen wäre wie der *Code of Good Subtitling Practice*. Ebenso wenig liegen einschlägige ISO-Normen vor. Auch auf diesem Gebiet treten jedoch Berufsverbände zunehmend als AutorInnen handlungsleitender Dokumente in Erscheinung. So hat der Synchronverband e.V. – Die Gilde (2017), dem auch ÜbersetzerInnen angehören, einen Kodex erarbeitet, der die gemeinsame Haltung aller in den Synchronisationsprozess involvierter AkteurInnen ausdrücken soll. Im Gegensatz zu anderen handlungsleitenden Dokumenten in der AVT-Branche stehen hier die Prozessebene und insbesondere die einzufordernden Arbeitsstandards im Mittelpunkt. Erwähnt wird darüber hinaus, dass alle Produktionsbereiche mit qualifiziertem Personal besetzt werden sollen. Die übersetzungsspezifischen Ausführungen sind hingegen knapp gehalten. Erwartet werden „eine qualifizierte Übersetzung und ein dem Original in allen Aspekten gerecht werdendes Dialogbuch" (2017: 5). Darüber hinaus wird gefordert, dass die Übersetzung neben Übersetzungsvarianten auch Erläuterungen zu Anspielungen und Gebräuchen enthält. Interessant ist das Postulat, die Synchronisation als Teil der Originalproduktion und nicht erst der Postproduktion zu betrachten. Dass Übersetzungen von Anfang an mitzudenken sind, wird auch in der audiovisuellen Translationsforschung immer öfter gefordert. Es ist nicht auszuschließen, dass diese Forderungen – analog zu jenen im Bereich der Untertitelung – als Reaktion auf global agierende Unternehmen zu interpretieren sind, die eigene international anzuwendende Richtlinien erstellen. Ein Beispiel ist Netflix mit seinem Dubbed Audio Style Guide (2023).

Inwiefern die im Kodex des Synchronverbands e.V. – Die Gilde (2017) festgehaltenen wünschenswerten Produktionsabläufe mit der tatsächlichen Synchronisationspraxis übereinstimmen, müsste Gegenstand empirischer Forschung sein. Es ist möglich, dass handlungsleitende Dokumente aufgrund der zunehmenden Professionalisierung und Konzertierung der AVT-Berufsverbände in Zukunft stärkeren Zuspruch erhalten. Gewisse von Herbst (1994: 216–217) – der immer noch als Referenz für die Synchronisation im deutschen Sprachraum zitiert wird – beschriebene Praktiken dürften nicht mehr die Norm repräsentieren.

3.3 Audiodeskription

Eine Pionierrolle bei der Erarbeitung von AD-Richtlinien nimmt Bernd Benecke ein, der seit 1993 beim Bayerischen Rundfunk als Filmbeschreiber tätig ist und dessen gemeinsam mit Elmar Dosch verfasste Broschüre zur Audiodeskription (Dosch / Benecke 2004) internationale Resonanz erfahren hat. Die Broschüre fasst in Teil 2 die nach Meinung und Erfahrung der Autoren bewährte Vorgehensweise für die Erstellung von Audiodeskriptionen zusammen. Wenn auch das beschriebene benötigte Handwerkszeug nicht mehr State of the Art ist, bleibt die Forderung nach der Einbindung blinder Personen in den Produktionsprozess aktuell. Teil 4 der Broschüre enthält ein Regelwerk für die Erstellung einer gelungenen AD aus Produktperspektive. Im Mittelpunkt steht die Frage, die auch heute noch Quintessenz einer jeden AD-Richtlinie ist: Welche Informationen sollen wann mit welchen Worten wie ausführlich beschrieben werden?

Ähnlich wie für die Untertitelung gibt es im Bereich der Audiodeskription DACH-spezifische Initiativen. So erschienen 2015 als Ergebnis einer Verständigung zwischen ARD, ZDF, ORF und SRF sowie Berufsverbänden und Produktionsfirmen die gemeinsamen *Vorgaben für Audiodeskriptionen* (Hörfilm e.V. 2015) und – vier Jahre später als Ergänzung – die gemeinsamen *Vorgaben für kindgerechte Audiodeskriptionen* (NDR 2019). In den Vorgaben für kindgerechte Audiodeskriptionen wird ein luftigerer AD-Text und eine langsamere sowie emotionalere Sprechweise empfohlen. Ebenso wird vorgeschlagen, Gefühle zu benennen, was bei Audiodeskriptionen für Erwachsene nach wie kontrovers diskutiert wird. Die gemeinsamen Vorgaben für das Fernsehen wurden später für das Kino erweitert (FFA Filmförderungsanstalt 2017). Gefordert wird in dieser Richtlinie, dass Audiodeskriptionen von qualifizierten Personen erstellt werden und weiterhin blinde und sehbehinderte Menschen in den Produktionsprozess eingebunden sind. Dies deutet an, dass diesbezüglich als gute Praxis geltende Vorgehensweisen unter Druck geraten sind.

Im europäischen Kontext ist darüber hinaus das 2011–2014 durchgeführte ADLAB-Projekt (Audio Description: Lifelong Access for the Blind) zu erwähnen (Remael *et al.* 2015). Als Ergebnis entstand ein Leitfaden für die Erstellung von Audiodeskriptionen, der auf Rezeptionsuntersuchungen basiert. Der Fo-

kus liegt weniger auf konkreten Dos and Don'ts als auf einer Checkliste, die den Entscheidungsprozess von AudiodeskriptorInnen unterstützen soll. Wenn auch im Imperativ formuliert wird und dadurch normtheoretisch gesehen eine überwiegend präskriptive Funktion des Dokuments suggeriert wird, sind die Empfehlungen nicht als rigide Vorgaben zu verstehen, sondern werden in einen Fragenkatalog eingebettet und durch Beispiele für mögliche unterschiedliche AD-Lösungen kontextualisiert.

Zuletzt sei auf die ISO-Norm zur Audiodeskription verwiesen (ISO/IEC 2015), die sich im Gegensatz zu anderen, oben referierten handlungsleitenden Dokumenten als Vorgabe für sämtliche Formen der AD versteht (Fernsehen, Kino, Theater, Museen, Führungen…) und sowohl produkt- als auch prozessbedingte Aspekte der Erstellung von AD-Skripten berücksichtigt.

4 Qualität in der AVT

In der ISO-Normenreihe zur Qualität und zum Qualitätsmanagement entspricht Qualität dem Grad, in dem ein Produkt oder eine Dienstleistung die Kundenanforderungen erfüllt (ISO 2015a; 2015b). Qualität ist somit ein relatives, ein variables Konstrukt. Qualitätsurteile sind immer nur in einem bestimmten Kontext gültig sind und repräsentieren idealiter einen Konsens aller involvierter Parteien. Ein solcher Konsens lässt sich durch einen gemeinsamen Referenzrahmen schaffen, wie ihn Qualitätsbewertungsmodelle darstellen.

Qualitätsbewertungsmodelle sind ein Hilfsmittel für die Translationsdidaktik und die Translationspraxis. Sie erlauben es, die Qualität eines Translats nachvollziehbar zu messen, indem die angelegten Qualitätskriterien offengelegt werden. Toury (2012: 64) postuliert, dass Normen auch als Bewertungsmaßstab dienen und reelle oder potenzielle Sanktionen positiver oder negativer Natur beinhalten. Qualitätsbewertungsmodelle sind somit immer auch Ausdruck der im jeweiligen Kontext vorherrschenden Translationsnormen.

In der AVT werden Qualitätsfragen und -kriterien seit langem diskutiert. Die Anzahl der Arbeiten zur Qualitätsbewertung ist bisher jedoch überschaubar. Am produktivsten hat sich die Untertitelungsforschung erwiesen. Für interlinguale vorproduzierte Untertitel liegen zwei Modelle vor, die jeweils drei

Qualitätskategorien und eine Reihe von Subparametern unterscheiden: Pedersens (2017) FAR-Modell (Functional equivalence, Acceptability, Readability) und Künzlis (2021) CIA-Modell (Correspondance, Intelligibility, Authenticity). Einer der Unterschiede der beiden Modelle liegt in ihrer Konzeption: Während das FAR-Modell das Ergebnis der Weiterentwicklung existierender Modelle und Best Practices ist, stellt das CIA-Modell das Ergebnis einer induktiven Analyse der Qualitätsaussagen von Untertitel-ExpertInnen dar. Für die intralinguale Live-Untertitelung haben Romero-Fresco und Martínez (2015) das NER-Modell entwickelt (Number of words, Editing errors, Recognition errors), das von Fernsehanstalten für die Evaluierung von Respeaking-Dienstleistungen verwendet wird. Mit dem NTR-Modell (Number of words, Translation errors, Recognition errors) von Romero-Fresco und Pöchhacker (2017) liegt auch ein Bewertungsmodell für die interlinguale Live-Untertitelung vor, in das Erkenntnisse aus der Simultandolmetschforschung eingeflossen sind. Gemeinsam ist allen Modellen, dass Fehler nach Schweregrad kategorisiert und in Qualitätslevels bzw. Noten umgerechnet werden können. Dadurch lassen sich die Modelle nicht nur für die Praxis, sondern auch die Didaktik fruchtbar machen.

Die ersten Versuche, allgemeine Erwartungen an die Synchronisation, wie die Simultaneität von Ton und Lippenbewegungen (d. h. die quantitative Lippensynchronität) und die Imitation natürlicher Sprache für den filmischen Illusionserhalt, in ein Bewertungsmodell zu integrieren, hat Spiteri Miggiani (2022) unternommen. Ihr Modell besteht aus zwei Kriteriengruppen mit insgesamt zehn Parametern: textuellen Qualitätsparametern einerseits (*adequate lip synchronization; natural-sounding dialogue; cohesion between dubbed dialogue and visuals; fidelity to source text; agreeable phonaesthetics; script functionality),* nichttextuellen Qualitätsparametern andererseits *(suitable voice selection; convincing voice performance; natural-sounding intonation; appropriate sound quality).* Relevant für die Synchronisation aus Übersetzungsperspektive sind die textuellen Qualitätsparameter. Das Modell umfasst eine Formel für die Berechnung des Grads der Erfüllung der Qualitätskriterien und ist flexibel in der Anwendung. Es sieht die Möglichkeit vor, Fehler je nach Schweregrad sowie Schwierigkeitsgrad des Ausgangstexts zu gewichten. Tests zur Anwendung des Modells in anderen Kontexten als dem Unterricht der Autorin stehen noch aus.

Auch in der Audiodeskriptionsforschung sind die Arbeiten zur Qualitätsbewertung bisher überschaubar. Fryer (2019) skizziert ein Qualitätsbewertungsmodell, das dolmetschspezifische Erkenntnisse für die Audiodeskription fruchtbar macht. Das Bewertungsmodell sieht vier Kriterien vor – *accuracy, language, delivery,* und *synchrony* –, die jeweils eine Reihe von Subparametern enthalten und auf einer Skala von 1 (nicht erfüllt) bis 6 (erfüllt) bewertet werden können. Eine Gewichtung der einzelnen Kriterien ist nicht vorgesehen, obwohl einschlägige Forschung, auf die sich die Autorin beruft, zeigt, dass die Kriterien von verschiedenen Stakeholdern durchaus unterschiedlich gewichtet werden. Während PraktikerInnen und Lehrende *Accuracy* (korrekte Wiedergabe der relevanten visuellen Informationen) sowie *Language* (perfekte Beherrschung der Muttersprache) als wichtigste Kriterien betrachten, stellt für NutzerInnen mangelnde Synchronisierung von Audiodeskription und Originalton der Hauptkritikpunkt an bestehenden Audiodeskriptionen dar. Das Modell wurde in der Forschung noch kaum rezipiert. Es ist jedoch davon auszugehen, dass im Zuge des Ausbaus des AD-Angebots notabene im Fernsehen die Frage der Qualitätsbewertung stärker in den Blick genommen wird.

Abschließend sei daran erinnert, dass neben Normen andere Faktoren einen Einfluss auf die Qualität audiovisueller Translate haben. Dazu zählen konkrete Arbeitsbedingungen wie Fristen, Materialverfügbarkeit, Feedback, Honorar oder Automatisierungslösungen. Einen Überblick über die verschiedenen Einflussfaktoren bei Untertitelungsprojekten gibt Künzli (2017: 53–58). Darüber hinaus führt das Nichtbeachten von Translationsnormen oder die Nichterfüllung von Qualitätskriterien nicht zwingend zu Rezeptionsproblemen. Normbrüche können eine innovative Wirkung entfalten und dazu führen, dass bestehende Normen ersetzt werden (Chesterman 2016: 66, Toury 2012: 77). Es ist nicht ausgeschlossen, dass Laienpraktiken wie Fansubs und Fandubs über kurz oder lang die an professionell erstellte audiovisuelle Translate angelegten Qualitätskriterien in Frage stellen. Gerade die erwähnten Normen der Unauffälligkeit und Verständlichkeit audiovisueller Translate dürften dabei unter Druck geraten.

5 Fazit und Ausblick

Dieser Artikel hat zunächst einen Überblick über handlungsleitende Dokumente in der AVT gegeben. Solche häufig von Berufsverbänden erstellten Texte schränken auf der einen Seite die Flexibilität audiovisueller TranslatorInnen ein. Auf der anderen Seite können sie als Ausdruck des Bestrebens interpretiert werden, den Zusammenhalt, wenn nicht sogar den Fortbestand eines Berufsstandes zu sichern. Angesichts der Umwälzungen in der AVT-Branche (Künstliche Intelligenz, Globalisierung, Virtualisierung der Arbeitsverhältnisse) erstaunt es nicht, dass entsprechende Initiativen an Gewicht gewinnen. Es ist in weiterführender Forschung zu klären, inwiefern die in solchen Dokumenten verschrifteten präskriptiven Normen mit der tatsächlichen Translationspraxis übereinstimmen und inwiefern sie auch die Erwartungen des Zielpublikums widerspiegeln.

Der Artikel hat sich dann mit Qualitätsbewertung in der AVT beschäftigt. Qualitätskriterien sind als Ausdruck von Erwartungen, die an ein Translat gestellt werden, normgeleitet. Es wurde deutlich, dass sich AVT-spezifische Qualitätsmodelle an generalistischen Modellen orientieren, letztere jedoch nicht ohne Weiteres auf die AVT angewendet werden können. Audiovisuelle Translate lassen sich nicht isoliert betrachten, sondern nur im Bezug zu den bestehenden Elementen eines bimodal dargebotenen Ausgangstexts. Daraus ergeben sich Herausforderungen z. B. zeiträumlicher Natur, die sich in diesem Ausmaß bzw. in dieser Weise weder für die Textübersetzung noch das Dolmetschen stellen.

Chesterman (2006: 18–21) postuliert, dass die Übersetzungspraxis als institutionalisiertes System sozialen Verhaltens weniger durch Machtüberlegungen (wie viele Studien suggerieren würden) als durch die Kooperation von AkteurInnen, deren Tätigkeit das Streben nach Qualität beinhaltet, charakterisiert ist. Deshalb stellt sich auch für die AVT die Frage, inwiefern sich die immer wieder in der translationswissenschaftlichen Fachliteratur propagierte Vorstellung von unterschiedlichen Qualitätsebenen (Mossop *et al.* 2020: 163–66) nicht nur mit den Erwartungen von Organisationen und Unternehmen, sondern auch mit jenen der TranslatorInnen selbst vereinbaren lassen. Darauf könnten Forschungen zur Arbeitszufriedenheit audiovisueller TranslatorInnen Antwort geben.

Verwandte Themen

- ► Untertitelung, S. 107–122.
- ► Synchronisation, S. 123–140.
- ► Audiodeskription, S. 149–160.
- ► Berufsverbände in der audiovisuellen Übersetzungsbranche, S. 265–272.
- ► AVT und Politik, S. 403–419.

Weiterführende Literatur

Chesterman, Andrew (2016): *Memes of translation: The spread of ideas in translation theory* (Revised Edition). Amsterdam: Benjamins. | Grundlagenwerk der Translationswissenschaft, das in Kapitel 3 einen verständlichen und immer noch aktuellen Überblick über den Normbegriff und mögliche Anwendungen in der Translationsforschung gibt.

Karamitroglou, Fotios (2000): *Towards a methodology for the investigation of norms in audiovisual translation*. Amsterdam: Rodopi. | Empirische Pionierarbeit, in der mit Blick auf Produkte, Prozesse, TranslatorInnen und RezipientInnen aufgezeigt wird, wie der Normbegriff auf die audiovisuelle Translationsforschung angewendet werden kann.

Remael, Aline / Reviers, Nina / Vercauteren, Gert (2015): *Pictures painted in words. ADLAB audio description guidelines.* Triest: EUT. Abgerufen am 05.08.2023, http://www.adlabproject.eu/Docs/adlab%20book/ | Aus einem EU-Projekt entstandener Leitfaden, der Überlegungen für die Durchführung von AD-Projekten vermittelt, sämtliche Teilprozesse und unterschiedliche AD-Formen umfasst und empirisch abgestützt ist.

Literaturverzeichnis

AVÜ Die Filmübersetzer*innen (2020): *Qualitätsstandards für interlinguale Untertitel.* Abgerufen am 05.08.2023, https://filmuebersetzen.de/fileadmin/medien/AVUE_UT_Standards_200219.pdf

Chaume Varela, Frederic (2012): *Audiovisual translation: Dubbing.* Manchester: St. Jerome.

Chesterman, Andrew (2016): *Memes of translation: The spread of ideas in translation theory* (Revised Edition). Amsterdam: Benjamins.

Chesterman, Andrew (2006): „Questions in the sociology of translation". In: Ferreira Duarte, João / Assis Rosa, Alexandra / Seruya, Teresa [Hrsg.]: *Translation studies at the interface of disciplines.* Amsterdam: Benjamins. S. 9–27.

Díaz-Cintas, Jorge / Remael, Aline (2021): *Subtitling: Concepts and practices.* London: Routledge.

Dosch, Elmar / Benecke, Bernd (2004): *Wenn aus Bildern Worte werden. Durch Audio-Description zum Hörfilm* (3. Auflage). München: Bayerischer Rundfunk.

FFA Filmförderungsanstalt (2017): *Empfehlung für Standards barrierefreier Filmfassungen. Audiodeskription (AD) für Menschen mit eingeschränkter Sehfähigkeit und Untertitelung für Menschen mit eingeschränkter Hörfähigkeit (SDH).* Abgerufen am 05.08.2023, https://www.ffa.de/files/ffa/barrierefreiheit/Empfehlung%20f%C3%BCr%20Standards%20barrierefreier%20Filmfassungen.pdf

Fryer, Louise (2019): „Quality assessment in audio description: Lessons learned from interpreting". In: Huertas-Barros, Elsa / Vandepitte, Sonia / Iglesias-Fernández, Emilia [Hrsg.]: *Quality assurance and assessment practices in translation and interpreting.* IGI-Global. S. 155–177. [DOI: https://doi.org/10.4018/978-1-5225-5225-3.ch007].

Fryer, Louise (2016): *An introduction to audio description: A practical guide*. London: Routledge.

Herbst, Thomas (1994): *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien.* Tübingen: Niemeyer.

Hörfilm e.V. (2015): *Qualitätsstandards TV*. Abgerufen am 05.08.2023, https://hoerfilmev.de/audiodeskription/

ISO (2015a): *ISO 9000:2015. Quality management systems – Fundamentals and vocabulary.* Genf: ISO.

ISO (2015b): *ISO 9001:2015. Quality management systems – Requirements.* Genf: ISO.

ISO (2015c): *ISO 17100:2015. Translation services – Requirements for translation services*. Genf: ISO.

ISO (2017): *ISO 18587:2017. Translation services – Post-editing of machine translation output – Requirements.* Genf: ISO.

ISO/IEC (2015): *ISO/IEC TS 20071-21:2015. Information technology – User interface component accessibility. Part 21: Guidance on audio description*. Genf: ISO.

ISO/IEC (2018): *ISO/IEC 20071-23:2018. Information technology – User interface component accessibility. Part 23: Visual presentation of audio information (including captions and subtitles)*. Genf: ISO.

Ivarsson, Jan / Carroll, Mary (1998): *Subtitling*. Simrishamn: TransEdit.

Jüngst, Heike E. (2020): *Audiovisuelles Übersetzen: Ein Lehr- und Arbeitsbuch* (2. Auflage). Tübingen: Narr Francke Attempto.

Künzli, Alexander (2021): „From inconspicuousness to flow: The CIA model of subtitle quality". In: *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice* 29/3. S. 326–338. [DOI: https://doi.org/10.1080/0907676X.2020.1733628].

Künzli, Alexander (2017): *Die Untertitelung – von der Produktion zur Rezeption*. Berlin: Frank & Timme.

Mossop, Brian / Hong, Jungmin / Teixeira, Carlos (2020): *Revising and editing for translators* (4th edition). London: Routledge.

NDR (2019): *Vorgaben für kindgerechte Audiodeskriptionen*. Abgerufen am 05.08.2023, https://www.ndr.de/fernsehen/barrierefreie_angebote/audiodeskription/Vorgaben-fuer-Audiodeskriptionen,audiodeskription140.html

Netflix (2023): *Dubbed Audio Style Guide*. Abgerufen am 05.08.2023, https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/220454368-Dubbed-Audio-Style-Guide-Lector-Dubbing

Nornes, Abé Mark (2007): *Cinema Babel: Translating global cinema*. University of Minnesota Press.

Pedersen, Jan (2017): „The FAR model: Assessing quality in interlingual subtitling". In: *The Journal of Specialised Translation* 28. S. 210–229. Abgerufen am 05.08.2023, https://www.jostrans.org/issue28/art_pedersen.pdf

Remael, Aline / Reviers, Nina / Vercauteren, Gert (2015): *Pictures painted in words. ADLAB audio description guidelines*. Triest: EUT. Abgerufen am 05.08.2023, http://www.adlabproject.eu/Docs/adlab%20book/

Romero-Fresco, Pablo / Martínez, Juan (2015): „Accuracy rate in live subtitling: The NER model". In: Baños Piñero, Rocío / Díaz Cintas, Jorge [Hrsg.]: *Audiovisual translation in a global context*. London: Palgrave Macmillan. S. 28–50.

Romero-Fresco, Pablo / Pöchhacker, Franz (2017): „Quality assessment in interlingual live subtitling: The NTR Model". In: *Linguistica Antverpiensia, New*

Series – Themes in Translation Studies 16. S. 149–67. [DOI: https://doi.org/10.52034/lanstts.v16i0.438].

Spiteri Miggiani, Giselle (2022): „Measuring quality in translation for dubbing: A quality assessment model proposal for trainers and stakeholders". In: *XLinguae* 15/2. S. 85–102. [DOI: https://doi.org/10.18355/XL.2022.15.02.07].

SWISS TXT (2015): *Handbuch Untertitelung. Styleguide der UT-Redaktion Zürich*. Zürich: SWISS TXT AG / Access Services.

Synchronverband e.V. – Die Gilde (2017): *Der Kodex*. Abgerufen am 05.08.2023, https://www.synchronverband.de/unser-kodex/

Toury, Gideon (2012): *Descriptive Translation Studies – and beyond* (Revised Edition). Amsterdam: Benjamins.

Alexander Kurch

Technologische Entwicklungen in der AVT

1 Einleitung

Technologie hat im Laufe der letzten Jahrzehnte einen festen Platz in verschiedensten Bereichen der Gesellschaft eingenommen. So auch in der Branche der AVT. Einer der Gründe hierfür ist das steigende Volumen audiovisueller Medienprodukte. Dieses kann weder personell noch zeitlich von der aktuellen weltweiten Gemeinde professioneller Translator:innen sowie anderweitig involvierter AVT-Produzent:innen wie u. a. Tontechniker:innen und Sprecher:innen in Form von Untertiteln, Synchronisationen, Voice-over-Produktionen und Audiodeskriptionen sprachübergreifend und barrierefrei zugänglich gemacht werden. Daher greifen AVT-Expert:innen, Forschungsgruppen und Unternehmen für die Praxis neueste technologische Entwicklungen auf.

Im Zentrum dieser Entwicklungen stehen kontinuierlich neue Ansätze für unterschiedliche Produktionsszenarien dieser Branche mittels eigens entwickelter Software-Lösungen und Automatisierungen, zunehmend unterstützt durch KI. Das Hauptinteresse aller Beteiligten der AVT-Industrie liegt hier im Bereich der Optimierungspotenziale, die eine zeit- und kosteneffizientere Produktion ermöglichen sollen. Mit Fokus auf eine wirtschaftlich tragbare und realitätsnahe Nutzbarmachung dieser (Teil-)Lösungen werden diverse Umsetzungsmethoden aus verschiedensten Perspektiven analysiert, bewertet und weiterentwickelt.

Doch welche Möglichkeiten bieten KI-Lösungen für AVT-Produktionsprozesse? Welche Grenzen sind der Anwendung von Technologien gesetzt? Diese und mehr AVT-spezifische Themen gilt es im Kontext technologischer Entwicklungen sowie der damit verbundenen Fragestellungen zu beleuchten.

2 Technologische Veränderungen der Medien- und AVT-Industrie

Durch die Globalisierung, die weltweite Vernetzung durch das Internet und die voranschreitende Digitalisierung haben neue Arbeitsweisen in verschiedensten Branchen Einzug gehalten. So auch im Bereich der Medienindustrie. Mediale Produktionen werden nicht mehr ausschließlich über Filmrollen in Kinos oder per Videoband zu Hause abgespielt, sondern über das Internet zu Hause auf Bildschirmen gestreamt. Videos beschränken sich nicht mehr ausschließlich auf 2-dimensionale Formate, sondern sind als immersive 360-Grad-Welten erlebbar (Hughes / Montagud 2021). Filme und Serien werden nicht mehr mittels thermochemischer Verfahren untertitelt, sondern über funktionsreiche Untertiteleditoren online (Georgakopoulou 2019). Sprachaufnahmen und weitere Produktionsschritte, die zuvor in Tonstudios für Synchronisierungen, Voice-over und Audiodeskriptionen umgesetzt wurden, werden über virtuelle Kabinen in der Cloud realisiert (Díaz Cintas / Massidda 2020: 267).

Daher verwundert es nicht, dass der Blick universitärer und industrieller Einrichtungen sich in jüngster Vergangenheit verstärkt auf Potenziale KI-gestützter Prozesse von AVT-Produktionen richtet. So wird Fragen nachgegangen, welche KI-Technologien für den AVT-Sektor einsetzbar sein könnten und welche Vor- und Nachteile derartige Herangehensweisen mit sich bringen.

3 Technologien Künstlicher Intelligenz

Neueste Schlüsseltechnologien, allgemein bekannt als KI-Systeme, sind heute im Stande, intelligentes Verhalten und kognitive Fähigkeiten des Menschen bis zu einem gewissen Grad zu imitieren. Computerprogramme werden also befähigt, Aufgaben zu analysieren, sich anhand selbstständiger maschineller Lernprozesse deren Umsetzung anzupassen, um diese schlussendlich autonom zu lösen, ohne explizit programmiert zu sein. Neueste Verfahren des sogenannten Tiefen Lernens (engl. *Deep Learning*) als Teilbereich des Maschinellen Lernens erreichen mittlerweile beachtliche Ergebnisse bei der Verarbeitung vielfältigster Aufgaben. Optimierte statistische Modelle, basierend auf soge-

nannten künstlichen neuronalen Netzwerken, erlauben die Berechnung enormer Datenmengen, um Ergebnisse mit einer Präzision und Geschwindigkeit zu liefern, die ein Mensch nicht leisten könnte (Görz *et al.* 2021).

Zu den Aufgaben moderner selbstlernender KI-Systeme gehören die Bild- und Sprachverarbeitung, die sowohl die Erkennung von Einzelbildern und Videos als aufeinanderfolgenden Bildfolgen als auch von geschriebener und gesprochener Sprache umfassen. Durchbrüche in diesen Technologien führten weltweit zur erfolgreichen Einführung vielzähliger innovativer Dienstleistungen. Aktuell rückt die Generierung von geschriebener und gesprochener Sprache sowie (Bewegt-)Bildern in den Fokus von Forschung und Entwicklung. Konkret hervorgegangene und allgemein bekanntere KI-Technologien sind unter anderem:

- Audiosignalverarbeitung (auch Ton-zu-Ton, kurz: TzT)
- Automatische Spracherkennung (kurz: SE)
- Alternative Textgenerierung (kurz: TG)
- Neuronale maschinelle (Text-)Übersetzung (kurz: NMÜ)
- Künstliche Stimmen durch Sprachsynthese (auch Text zur Sprachgenerierung kurz: SG)
- Direktübersetzung gesprochener Sprache (auch Sprache-zu-Sprache, kurz: SzS)
- Bilderkennung (kurz: BE)
- Bildgenerierung (kurz: BG)
- Bildmanipulation (auch Bild-zu-Bild, kurz: BzB)

Der Mehrwert des Einsatzes genannter KI-Technologien ist es, idealerweise Material so vorzuverarbeiten, dass der Mensch von monotonen, zeitintensiven Arbeiten entlastet wird, um sich Aufgaben zu widmen, die Kreativität und Qualität erfordern. Doch für welche Anwendungsfälle von AVT-Produktionen können diese technologischen Möglichkeiten zur Erkennung und Erzeugung von Bild und Sprache nutzbar gemacht werden?

4 KI-Technologien und AVT-Produktionen

Aufgabenspezifisch entwickelte KI-Modelle sind mittlerweile imstande, nützliche (Zwischen-)Ergebnisse für AVT-Produktionen zu generieren (Georgakopoulou 2019: 530). Dadurch geschaffene Potenziale haben bereits vereinzelt Einzug in die Industrie gehalten, während weitere Ansätze derzeit intensiv erforscht werden. Anwendungsszenarien von KI-Lösungen finden sich für die gesamte Bandbreite von AVT-Dienstleistungen. Diese reichen von der Erkennung, über die Umwandlung von Text-, Ton- und Bildinhalten, bis hin zur Generierung neuer Bild-, Text- und Tonvarianten bereits existierender Produktionen.

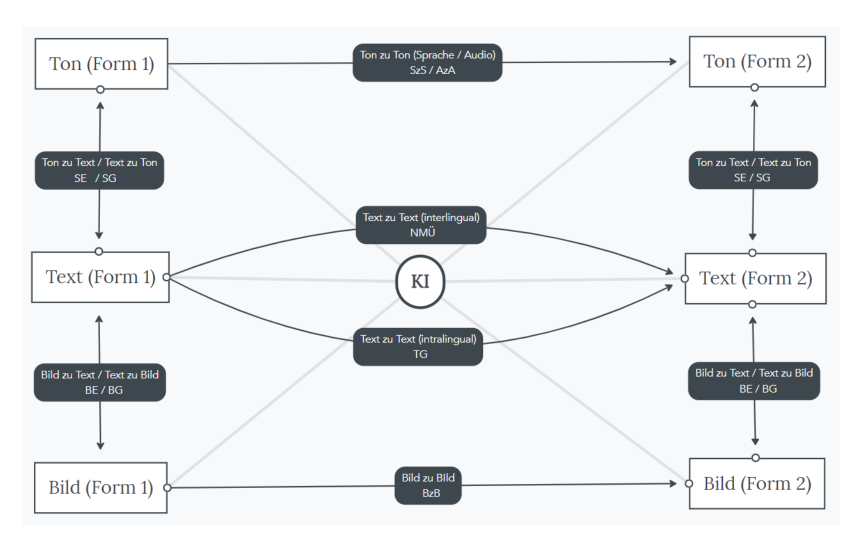


Abb. 1: Umwandlungen von Text, Bild und Ton durch kombinierbare KI-Technologien

Heute konkret genutzte oder aktuell erforschte Beispiele für AVT-Produktionen mittels technologischer KI-Unterstützung sind unter anderem:

1. Text: Erkennung, Generierung und Vereinfachung
    - Intralinguale Untertitel (Ton zu Text und Text zu Text):
        - Sprecher- und Spracherkennung für zeitkodierte Transkriptionen aligniert mit der Audiospur (Omniscien Technologies 2023)
        - Textvereinfachung für verbesserte Maschinelle Übersetzung (Mehta *et al.* 2020)
        - Vorsegmentierung von Text in Untertitel-Form inkl. Zeilenumbrüchen (Wilken / Matusov 2020)
    - Audiodeskription (Bild zu Text): Textgenerierung aus Bildinhalten für zeitkodierte Audiodeskriptionsskripte (Braun / Starr 2022)
    - Leichte Sprache (Text zu Text): Maschinelle Übersetzungsvorschläge für vereinfachte Textversionen inklusive zusätzlicher Texterweiterungen gemäß den Regelwerken Leichter Sprache (SUMM AI GmbH 2023)
    - Interlinguale Untertitel (Text zu Text): Maschinelle Übersetzung und Post-Editing (Georgakopoulou 2019: 526–528)
    - AVT-Texte allgemein (Text zu Text): Alternative intra- und interlinguale Wortvorschläge und gekürzte Satzvarianten zur Beschleunigung von Text- oder Übersetzungserstellung (Pavel *et al.* 2020, Matusov *et al.* 2020)

2. Ton: Verarbeitung und Generierung
    - Audiodeskription, Audiountertitel, Voice-over und Synchronisationen (Text zu Ton): Umwandlung geschriebener Skripttexte zu gesprochener Sprache durch künstliche Stimmen, Stimmkopien und lippensynchrone Stimmübertragungen durch Sprachsynthese (Respeecher 2021)
    - Tonmischungen (Ton zu Ton): Mixerstellung und ausbalanciertes Pegeln von Schauspieleraufnahmen, Musikspuren, Soundeffekten und Hintergrundgeräuschen gemäß Industriestandards (Fraunhofer-Institut für Integrierte Schaltungen IIS 2023)

- Audiosignaloptimierung für verbesserte Sprachverständlichkeit (Ton zu Ton): Trennung von Tonspuren zur Generierung eines Audiosignals für eine zusätzliche sprachoptimierte Tonspur gegenüber der ursprünglichen Originaltonmischung (Kommunikation und Marketing ARD digital 2022)

3. Bild: Generierung
   - Synchronisationen (Text zu Bild): Bildmanipulationen zur Lippensynchronisierung von Filmsynchronisationen auf Basis von Synchrontextfassungen in der Fremdsprache (Greene 2022)
   - (Gebärdensprach-)Avatare (Text zu Bild): Generierung von 3D-Modellen für Gebärdensprach-Avatare auf Basis intralingualer Untertitel (Ribback o. J.)

5 Qualität teilautomatisierter AVT-Prozesse

Vollautomatisierte Produktionsprozesse mit KI-Systemen können per se nicht den Qualitätsansprüchen der AVT-Branche genügen. Hingegen ist die Anwendung von KI als Teilautomatisierung in variierendem Maße sinnvoll. Der Einsatz von Technologien ist stets für individuelle Medienproduktionen abzuwägen, abhängig von Faktoren wie dem jeweiligen Medienformat, den Qualitätsansprüchen seitens Kunden aus der Medienbranche und deren Nutzergruppen sowie der gezielten und strukturierten Workflow-Implementierung von KI-Systemen.

5.1 Grenzen

In den letzten Jahren wurden von Nutzergemeinden populärer Streaming-Dienstleister suboptimale KI-Anwendungen mehrfach kritisch thematisiert. Die geäußerte Kritik betraf sowohl Untertitelproduktionen (Namkung 2021) als auch Vertonungen mit künstlichen Stimmkopien für Dokumentarfilme (Zhong 2022) oder Audiodeskriptionen (Grey 2021). AVT-Verbände kritisie-

ren zudem die Verwendung von KI für AVT-Produktionen, die zu Lasten von Preisgestaltungen für AVT-Expert:innen geht (Deryagin *et al.* 2021).

Dies zeigt: Beeinträchtigen qualitativ fragwürdige AVT-Produktionen, die mit KI-Unterstützung generiert wurden, das Medienerlebnis, stößt dies durchaus auf Kritik und Ablehnung derartiger Prozesse seitens Klientel sowie involvierter Produktionsbeteiligter. Daher ist von der Anwendung (noch) unausgereifter KI-Systeme abzuraten, zu welchen aktuell synthetische Synchronisationen, Text-zu-Bild-generierte Audiodeskriptionen (Braun / Starr 2022) oder maschinelle Übersetzungen für Leichte Sprache gehören. Hier sind die menschlichen Erstellungsprozesse für Maschinen zurzeit zu komplex, um sie zu imitieren; beziehungsweise die Ergebnisse sind bis dato zu weit von der Leistung eines Menschen entfernt und entsprechend jenseits jeglicher Brauchbarkeit für qualitativ akzeptable Medienproduktionen.

5.2 Potenziale

Anwendungsszenarien aus der AVT-Branche haben jedoch vereinzelt aufgezeigt, welche Erfolge durch die Teilautomatisierungsprozesse mittels KI-Systemen erreicht werden können, sofern diese zielführend ausgeschöpft werden. Investitionen in die strukturierte Implementierung, Aufklärung und Schulung involvierter AVT-Akteur:innen zu Veränderungsprozessen führten zu Produktivitätssteigerung und somit zu Ersparnissen zeitlicher, personeller und finanzieller Ressourcen (Georgakopoulou 2019: 528). Um derartige Ergebnisse zu erzielen, sollten jedoch Erwartungshaltung und Zielsetzung vor dem geplanten Einsatz von KI möglichst konkret abgestimmt werden.

So zum Beispiel das anwendungsfallbezogene Modelltraining für spezifische AVT-Genre und -Formate mit einschlägigem Datenmaterial statt untrainierter KI-Modelle. Diese Vorgehensweise erhöht die Wahrscheinlichkeit nutzbarer (Zwischen-)Ergebnisse für stilistisch-adäquate Texte und hochwertige Ton- und Bilderlebnisse. Die quantitative und qualitative Verwertbarkeit dieser noch jungen KI-erzeugten Produktionsprozesse bedarf stetiger Reflexion, Evaluation und Weiterentwicklung. Beispielhafte Umsetzungen sind:

1. Das Training von Texten (Dialog- und Drehbücher) sowie einschlägigen Vokabulars für eine optimierte Spracherkennung von Dialogen des Videomaterials. Diese kann nützliche Textvorlagen zur automatisierten Erstellung interlingualer und intralingualer Untertitel, Voice-over und Synchronisationen liefern (Omniscien Technologies 2023).
2. Das Training maschineller Übersetzungs-Modelle anhand von Translation Memories, Termdatenbanken und Glossaren zur Ausgabe hilfreicher Übersetzungsergebnisse und effizientem Post-Editing (Díaz Cintas / Massidda 2020: 261–264).
3. Das Training von Audiodaten professioneller Sprecher:innen, Schauspieler:innen oder Einzelpersonen für die Vertonung audiovisueller Produktionsformate. Per zielgerichtetem Sprachmodelltraining werden künstliche Stimmen hierbei abgestimmt auf gewünschte Sprachqualitäten entwickelt. Beispiele sind das Training von Audioaufnahmen mit emotionalen Ausdrucksweisen (Sonantic 2020) und Sprechstilen einzelner Personen für künstliche Stimmkopien oder Aufnahmen mit der typischen Sprechweise eines bestimmten Produktionsformats, wie z. B. Nachrichten-Sprecherkommentare (AppTek o. J.). Dies kann den akzeptablen Einsatz synthetischer Sprachgenerierung begünstigen.

Erfolgreiche Einzelbeispiele von Effizienzsteigerungen sowie Zeit- und Kosteneinsparungen zeigten sich in den Bereichen der intralingualen und interlingualen Untertitelung nach Erfahrungsberichten von Sprachdienstleistern und individuellen AVT-Expert:innen, die mit Technologieanbietern zusammenarbeiteten (Georgakopoulou 2019). Synthetische Stimmkopien unter anderem von Val Kilmer, Margareth Thatcher und Andy Warhol erregten über die letzten Jahre Aufsehen. Diverse Studien bestätigten, dass die Wiedergabe von Audiodeskriptions-Skripten durch Qualitätsverbesserungen künstlicher Stimmen von sehgeschädigten und blinden Nutzer:innen als Alternative zu menschlichen Tonaufnahmen akzeptiert werden (Walczak / Iturregui-Gallardo 2022: 373). So gehören heute alternative Produktionen mit Sprachsynthese-

technologie zunehmend zum Portfolio von Medienunternehmen (Veritone Voice 2022).

Für weitere Furore sorgte vor kurzem die Entwicklung realistisch-wirkender Bildmanipulationen (engl. auch *Deepfakes*), die unter anderem in der Lage sind, durch die Analyse der Mundbewegungen eines Schauspielers in der Originalversion Lippenbewegungen für die Fremdsprachenversion zu synthetisieren. Erste Demonstrationen dieser Art von synthetischen Medienproduktion zeigten lippensynchrone Filmausschnitte von einem japanisch-sprechenden Tom Hanks und einem deutschsprachigen Robert de Niro, die einen Vorgeschmack auf die weitere Entwicklung und Forschung im Bereich des sogenannten *AI-Dubbings* geben (Flawless AI 2023).

Konsens zahlreicher Diskussionen zwischen Industrie, Forschung und AVT-Praktiker:innen ist, dass durch KI-Unterstützung AVT-Arbeitsprozesse und -ergebnisse entstehen, die als Ergänzung oder Erweiterung der bisherigen AVT-Produktionspalette zu verstehen sind (Walczak / Iturregui-Gallardo 2022: 373). Die Nutzbarkeit von KI wird nach wie vor anwendungsfallabhängig abzuwägen bleiben.

6 Themen der Gegenwart und Zukunft

6.1 Synergien aus Mensch und Maschine

Wie erwähnt, werden Ergebnisse vollautomatisierter KI-Systeme weiterhin fernab von einer sendereifen Qualität sein. Nachbearbeitungen im Sinne des Post-Editing und der Qualitätssicherung für Text, Ton und Bild bleiben somit unerlässlich (Nunes Vieira 2020). Daher besteht Einigkeit, dass die menschliche Komponente weiterhin ausschlaggebend für den Erhalt von Qualitätsstandards audiovisueller Translationsprodukte ist.

Unabhängig von Branchen und den damit verbundenen Technologien wird die menschliche Arbeit im Rahmen automatisch-gestützter Produktionsprozesse als „human-“ oder „expert-in-the-loop“ bezeichnet. Für viele Expert:innen von Sprach-, Bild- und Tondienstleistungen bedeutet dies eine Umstellung

ihrer Arbeitsweisen, da ihre Teilaufgaben bis zu einem gewissen Grad von KI-Modellen über- oder abgenommen werden können.

Zahlreiche AVT-Editoren bieten in diesem Kontext bereits nutzerzentrierte und produktive Software-Lösungen für das Posteditieren von Spracherkennung, maschineller Übersetzung und künstlichen Stimmen (Yella Umbrella o. A., TransPerfect Translations GmbH 2023). Doch weitere Entwicklungen in Zusammenarbeit zwischen Anwender:innen und Editor-Entwickler:innen werden notwendig sein, um KI-Schnittstellen und AVT-Werkzeuge in optimierte technologische Arbeitsumgebungen zu überführen, die eine effiziente Arbeit begünstigen.

Jenseits dessen bergen qualitätssteigende Nachbearbeitungen das Potenzial für wiederholtes Training von KI-Modellen, die dadurch zukünftig bessere Ergebnisse erzeugen. Post-Editoren können somit einen Beitrag zur Weiterentwicklung und Optimierung von KI-Systemen leisten, um eine verbesserte Qualität von KI-Anwendungen zu gewährleisten (Wyndham 2021). Denn weitere hochqualitative Daten sind von andauerndem Interesse für KI-Entwickler und die AVT-Industrie. Dies kann gegebenenfalls auch weitere, neu entstehende Berufsprofile für AVT-Profis attraktiv machen: Durch Dienstleistungen als Dateninhaber und -bereitsteller von beispielsweise Datenannotationen, Datenbanken wie Textkorpora, Termdatenbanken und Tonaufnahmen, aber auch als Domänenexpert:innen für KI-Modellentwicklungen lassen sich neue Möglichkeiten des Zuverdienstes erschließen.

6.2 Offene Themen

Neben Aspekten der Qualität und der Veränderungsprozesse müssen weitere kontroverse Themen zur Diskussion gestellt werden, die für die Zukunft zu gestalten sind: Die Zugänglichkeit dieser Technologien für einzelne AVT-Profis jenseits von Großunternehmen dieser Branche wird besonders für Einzelunternehmer:innen relevant sein, um Fortschritte für ihre Arbeit ebenfalls nutzbar machen zu können. Daneben gilt es zusätzliche Kompetenzen zu erarbeiten bezüglich Beratung und Auskunft zum Datenschutz und ethischem Umgang im Rahmen KI-gestützter Dienstleistungen (Tardel *et al.* 2021, Nitzke *et al.* 2019). Seitens AVT-Expert:innen und -Unternehmen werden vor allem ange-

messene Preis- und Honorarmodelle von allen involvierten AVT-Akteur:innen neu verhandelt werden müssen. Auch urheberrechtliche Fragen an genutzten und generierten Daten sind zu klären (Keene 2022). In diesem Kontext zeigen Tantiemenmodelle und Verwertungsregelungen für professionelle Sprecher, die ihre Stimme für künstliche Kopien zur Verfügung stellen, wie ein fairer Ansatz zum Umgang mit persönlichen Daten involvierter AVT-Akteur:innen gestaltet werden könnte (VDS 2019). Derartige Regelungen stehen für das KI-Training auf Basis von AVT-Produktionen und das Posteditieren von KI-Ergebnissen als Zuarbeit für die Weiterentwicklung von Modellen bisher aus, was es in Zukunft in Angriff zu nehmen gilt (Moorkens / Lewis 2020).

7 Schlussworte

Angesichts des Enthusiasmus und Pessimismus rund um das Thema technologische Entwicklungen wird es spannend bleiben zu sehen, welche Technologien in welchem Ausmaß für AVT-Produktionen zukünftig ihren Platz in der Medienlandschaft finden. Fakt ist, dass sich die gesamte Branche mit technologischen Innovationen und den damit einhergehenden Veränderungen beschäftigen wird. Die kontinuierliche Aneignung von Expertenwissen zu derartigen Fragen und die Weiterentwicklung zusätzlicher Fertigkeiten im Rahmen sich stetig verändernder Arbeitsweisen und Marktgegebenheiten werden zwangsläufig ständiger Begleiter von Medientranslator:innen der Zukunft sein.

Festzuhalten bleibt: Die wachsende Masse von Medieninhalten wird Synergien aus menschlich-maschineller Arbeit erfordern, um der sprachlichen und barrierefreien Zugänglichkeit ästhetischer, unterhaltsamer, anspruchsvoller und mit Leidenschaft gestalteter Medienproduktionen nachzukommen. Nur der anhaltende Dialog zwischen AVT-Expert:innen, Mediennutzer:innen, der Medienindustrie sowie KI- und Softwaretechnologieanbietern wird es ermöglichen, qualitative Ansprüche an AVT-Dienstleistungen zu bewahren und existierende sowie sich neu entwickelnde Berufsfelder für die Zukunft attraktiv und nachhaltig zu gestalten.

Verwandte Themen

- Soziologische Zugänge, S. 95–104.
- Prozessorientierte Methoden, S. 287–303.
- Normen und Qualität in der AVT, S. 345–359.

Weiterführende Literatur

Bolaños-García-Escribano, Alejandro / Díaz-Cintas, Jorge (2020): „The Cloud Turn in Audiovisual Translation". In: Bogucki, Łukasz / Deckert, Mikołaj [Hrsg.]: *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*. Cham: Palgrave Macmillan. S. 519–544. | Dieser Beitrag enthält einschlägige Informationen zum technologischen Wandel von Arbeitsumgebungen und Produktionsprozessen innerhalb des AVT-Sektors.

Braun, Sabine / Starr, Kim [Hrsg.] (2020): *Innovation in Audio Description Research*. London: Routledge. | Der Sammelband bietet weitere Inhalte zu innovativen Ansätzen von Audiodeskription und dessen Schnittstellen zu 360-Grad-Umgebungen, technologischen Distributionsmöglichkeiten und Automatisierungspotenzialen.

Literaturverzeichnis

AppTek (o. J.): *Neural Speech Synthesis – Text-to-Speech Technologies*. Abgerufen am 03.01.2023, https://www.apptek.com/technology/text-to-speech-technologies

Braun, Sabine / Starr, Kim (2022): „Automating Audio Description". In: Taylor, Christopher / Perego, Elisa [Hrsg.]: *The Routledge Handbook of Audio Description*. Routledge. S. 391–406.

Deryagin, Max / Pošta, Miroslav / Landes, Daniel (2021): *AVTE Machine Translation Manifesto*. Abgerufen am 03.01.2023, https://avteurope.eu/wp-content/uploads/2021/09/Machine-Translation-Manifesto_ENG.pdf

Díaz Cintas, Jorge / Massidda, Serenella (2020): „Technological advances in audiovisual translation". In: O'Hagan, Minako [Hrsg.]: *The Routledge Handbook of Translation and Technology*. Routledge: London. S. 255–270.

Flawless AI (2023): *Flawless Demo*. Abgerufen am 03.09.2023, https://vimeo.com/781894404

Fraunhofer-Institut für Integrierte Schaltungen IIS (2023): *MPEG-H Audio*. Abgerufen am 03.01.2023, https://www.iis.fraunhofer.de/de/ff/amm/rundfunk-streaming/mpegh.html

Georgakopoulou, Panayota (2019): „Technologization of Audiovisual Translation". In: Pérez-González, Luis (2019): *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. Routledge: London. S. 516–539.

Görz, Günther / Schmid, Ute / Braun, Tanya (2021): *Handbuch der Künstlichen Intelligenz*. Berlin: De Gruyter.

Greene, Tristan (2022): *London-based Flawless AI's ‚True Sync' tech is a revolutionary approach to film dubbing*. Abgerufen am 03.01.2023, https://thenextweb.com/news/london-based-flawless-ais-true-sync-tech-is-a-revolutionary-approach-to-film-dubbing

Grey, John (2021): *Text-to-Speech Narration is Being Forced on Audio Description Users*. Abgerufen am 03.01.2023, https://www.reddit.com/r/Blind/comments/r84xa7/texttospeech_narration_is_being_forced_on_audio/

Hughes, Chris J. / Montagud, Mario (2021): „Accessibility in 360° video players". In: *Multimedia Tools and Applications* 80. S. 30993–31020. [DOI: https://doi.org/10.1007/s11042-020-10088-0].

Keene, Celes (2022): *Concerns Arise When Sonantic Clones Val Kilmer's Voice*. Abgerufen am 03.01.2023, https://www.klemchuk.com/ideate/sonantic-voice-technology-ip-rights-concerns

Kommunikation und Marketing ARD Digital (2022): *Tonspur Klare Sprache. Fernsehen besser verstehen*. Abgerufen am 03.01.2023, https://www.ard-digital.de/misc/filePush.php?mimeType=application/pdf&fullPath=https://www.ard-digital.de/files/Flyer_Tonspur_Klare_Sprache.pdf

Matusov, Evgeny / Wilken, Paul / Herold, Christian (2020): „Flexible Customization of a Single Neural Machine Translation System with Multi-dimensional Metadata Inputs". In: *Proceedings of the 14th Conference of the Association for Machine Translation in the Americas, October 6–9, 2020*. S. 204–216. Abgerufen am 03.01.2023, https://aclanthology.org/2020.amta-user.10.pdf

Mehta, Sneha / Azarnoush, Bahareh / Chen, Boris / Saluja, Avneesh / Misra, Vinith / Bihani, Ballav / Kumar, Ritwik (2020): *Simplify-then-Translate:*

Automatic Preprocessing for Black-Box Translation. [DOI: https://doi.org/10.48550/arXiv.2005.11197].

Moorkens, Joss / Lewis, David (2020): „Copyright and the re-use of translation as data". In: O'Hagan, Minako [Hrsg.]: *The Routledge Handbook of Translation and Technology.* Routledge: London. S. 469–481.

Namkung, Victoria (2021): *Translators, experts weigh in on ‚Squid Game' subtitle debate*. Abgerufen am 03.01.2023, https://www.nbcnews.com/news/asian-america/translators-experts-weigh-squid-game-subtitle-debate-rcna2568

Nitzke, Jean / Hansen-Schirra, Silvia / Canfora, Carmen (2019). „Risk Management and Post-Editing Competence". In: *Journal of Specialised Translation* 31. S. 239–259. Abgerufen am 03.01.2023, https://jostrans.org/issue31/art_nitzke.pdf

Nunes Vieira, Lucas (2020): „Post-editing of machine translation". In: O'Hagan, Minako (2019): *The Routledge Handbook of Translation and Technology*. Routledge: London. S. 255–270.

Omniscien Technologies (2023): *Media Studio Product Overview*. Abgerufen am 03.01.2023, https://omniscien.com/products/media-studio/

Pavel, Amy / Reyes, Gabriel / Bigham, Jeffrey P. (2020): „Rescribe: Authoring and Automatically Editing Audio Descriptions". In: *Proceedings of the 33rd Annual ACM Symposium on User Interface Software and Technology (UIST '20)*. Association for Computing Machinery, New York. S. 747–759. [DOI: https://doi.org/10.1145/3379337.3415864].

Respeecher (2021): *What Is Synthetic Film Dubbing: AI Deepfake Technology Explained.* Abgerufen am 03.01.2023, https://www.respeecher.com/blog/synthetic-film-dubbing-ai-deepfake-technology-explained

Ribback, Robin (o. J.): *Content 4 All: Die Gebärdensprache der Zukunft.* SWISS TXT AG: Biel. Abgerufen am 03.01.2023, https://www.swisstxt.ch/de/services/accessibility/gebaerdensprache/die-gebaerdensprache-der-zukunft/

Sonantic (2020): *Faith: First AI That Can Cry*. Abgerufen am 03.01.2023, https://www.youtube.com/watch?v=zwYiDraKtSA

SUMM AI GmbH (2023): *Wir machen die Welt verständlich*. Abgerufen am 03.01.2023, https://summ-ai.com/

Tardel, Anke / Hansen-Schirra, Silvia / Nitzke, Jean (2021): „Post-Editing Job Profiles for Subtitlers". In: *Proceedings of the 18th Biennial Machine Translation Summit, Virtual USA, August 16–20, 2021. 1st Workshop on Automatic Spoken Language*

Translation in Real-World Settings. Abgerufen am 03.01.2023, https://aclanthology.org/2021.mtsummit-asltrw.2.pdf

TransPerfect Translations GmbH (2023): *Media Localization Powered by AI – Next-Generation Media Localization Platform*. Abgerufen am 03.01.2023, https://www.transperfect.com/medianext/services/media-localization

VDS – Verband Deutscher Sprecher:innen e.V. (2019): *TTS-Gagenliste*. Abgerufen am 03.01.2023, https://www.sprecherverband.de/service/tts-gagenliste/

Veritone Voice (2022). Abgerufen am 03.01.2023, https://www.veritonevoice.com/

Walczak, Agnieszka / Iturregui-Gallardo, Gonzalo (2022): „Artificial Voices“. In: Taylor, Christopher / Perego, Elisa [Hrsg.]: *The Routledge Handbook of Audio Description*. Routledge. S. 365–376.

Wilken, Patrick / Matusov, Evgeny (2020): *Method and apparatus for improved automatic subtitle segmentation using an artificial neural network model*. Abgerufen am 03.01.2023, https://patents.justia.com/patent/20200364402

Wyndham, Anna (2021): *10 Areas Where Translators Are (and Will Remain) Essential Experts in the Loop*. Abgerufen am 03.01.2023, https://slator.com/10-areas-translators-will-remain-essential-experts-in-the-loop/

Yella Umbrella Ltd. (o. A.): *Stellar: Timed Text Editing – In a browser.* Abgerufen am 03.01.2023, http://www.yellaumbrella.tv/stellar/

Zhong, Katherine (2022): *The good, the bad, and the ugly of Netflix's ‚The Andy Warhol Series‘*. Abgerufen am 03.01.2023, https://www.dukechronicle.com/article/2022/03/andy-warhol-netflix-series-pop-art-modern-lgbtq

Sylvia Jaki

AVT und Gender

1 Einführung

Genderbezogene Fragestellungen haben in den letzten Jahren bzw. Jahrzehnten nicht nur verstärkt Eingang in die gesellschaftliche Diskussion, sondern auch in die Forschung verschiedener Fachdisziplinen gefunden. Dass sie seit der Jahrtausendwende auch vermehrt in der AVT eine Rolle spielen, lässt sich mit folgender Äußerung von De Marco (2009: 192) begründen: „The mass media are the mainstay of information and transmission of cultural values. Screen translation is the principal means of which the media avail to project these values interculturally".

Kontrastive Unterschiede bei Bezeichnungen, die explizit ein Geschlecht markieren oder dies eben nicht explizit tun, können in der Translation allgemein Schwierigkeiten bereiten. Diese Probleme betreffen zwar auch Kontexte der AVT, sind jedoch bei weitem nicht auf diese beschränkt. Neben diesen Bezeichnungen (z. B. von Berufsgruppen, bei Personalpronomen oder gegenderten Adjektivendungen) sind insbesondere auch Aspekte der Figurencharakterisierung relevant, also z. B. ob eine Frau in der Filmübersetzung als stark oder unterwürfig dargestellt wird.

Dieser Beitrag möchte einen Überblick über eine Reihe genderbezogener Themen im Bereich der (primär interlingualen) AVT geben, um sowohl die bestehende Forschung als auch praktische Problemfelder zu beleuchten. Generell können die in diesem Beitrag angeführten Arbeiten in zwei Kategorien gegliedert werden: a) Primär deskriptive Arbeiten, b) Arbeiten, deren Hauptziel im Aufbau eines Bewusstseins für gendersensible Übersetzung liegt oder aber auch in der Aufdeckung von Übersetzungen, die Genderstereotypisierung fördern.

2 Weibliche Stereotypisierungen in der Filmübersetzung

Ein vielfach kritisiertes Element im Film ist die häufig stereotype Darstellung weiblicher Figuren, die sich auch in der Synchronisation wiederfindet, dort sogar bisweilen verstärkt oder in manchen Fällen auch erst geschaffen wird. Dies gilt in der genderbezogenen AVT-Forschung insbesondere für die Übersetzung vom Englischen in romanische Sprachen als eingehend untersucht (von Flotow / Josephy-Hernández 2018: 300). De Marco (2009) analysiert beispielsweise Untertitelung und Synchronisation der US-amerikanischen Filme *Working Girl* (1988), *Erin Brockovich* (2000), *Sister Act* (1992) und *Mrs Doubtfire* (1993) vom Englischen ins Italienische und Spanische. Dabei kommt sie zu dem Schluss, dass Genderstereotypisierungen in den Übersetzungen in ähnlicher Weise wie in den Ausgangstexten erfolgen. In einer vorhergehenden Untersuchung der Untertitelung und Synchronisation für die britischen Filme *East is East* (1999), *Bend it like Beckham* (2002) und *Calendar Girls* (2003) zeigt sie für dieselben Sprachenpaare sogar, dass die Untertitelung näher am Original bleibt, während die Synchronisation zum Teil Konnotationen im Bereich der Prostitution einbringt, die bei den vulgären Äußerungen im Original nicht vorhanden waren (De Marco 2006). Auch Bianchi (2008) beobachtet eine gesteigerte Genderstereotypisierung in der italienischen Synchronisation, und zwar in Bezug auf die Hauptfigur Buffy in der Serie *Buffy the Vampire Slayer* (1997–2003). Alfano (2018) untersucht zwei verschiedene englische Untertitelungen für den italienischen Filmklassiker *Divorzio all'italiana* (1961). Der Vergleich zwischen der Untertitelung durch ein italienisches und durch ein US-amerikanisches Unternehmen ergibt, dass das zweite dazu tendiert, Genderstereotype abzumildern, während Ersteres zu einer Verstärkung dieser Stereotype neigt. Für die französische AVT von *Sex and the City* (1998–2004) zeigt Feral (2011), dass die Synchronisation feministische Bezüge an vielen Stellen auslässt. Den Grund hierfür sieht die Autorin in einer traditionell skeptischen Haltung Frankreichs gegenüber dem amerikanischen Feminismus; den Unterschied zur ausgangstexttreueren Untertitelung interpretiert sie mit den unterschiedlichen Zielgruppen der eher elitären Untertitelung und der massentauglichen Synchronisation: „While feminist-inspired discontent is kept intact and even reinforced for the

benefit of an educated ‚élite', the majority of viewers are presented with a less political and more harmonious image of gender relations" (Feral 2011: 404).

Auch außerhalb der romanischen Sprachen liegen Arbeiten zu AVT und Gender vor, wobei die Ergebnisse hier vergleichsweise anders ausfallen. So untersucht Josephy-Hernández (2019) die englische Untertitelung und Synchronisation des japanischen Anime-Films *Perfect Blue* (1997). Er schließt, dass die Untertitelung zwar nicht alle Elemente der Figurencharakterisierung übersetzt, die feministische Botschaft des Textes jedoch erhalten bleibt. Im Vergleich zwischen Englisch und Deutsch stellt Baumgarten (2005: 68) für den James-Bond-Film *From Russia with Love* (1963) fest, dass die deutsche Synchronisation dazu neigt, potenziell genderdiskriminierende Passagen bzw. Anspielungen im Vergleich zum Original zu tilgen.

Stereotypisierung entsteht bisweilen nicht nur durch die sprachliche Realisierung der Übersetzung, sondern auch durch eine wichtige paraverbale Komponente: die Stimme. Wie von Flotow und Josephy-Hernández (2018: 299) bemerken, wird bisher in der AVT jedoch kaum untersucht, „how gendered voices are made to sound in translation". Eine der wenigen Arbeiten stellt beispielsweise Fasoli *et al.* (2016) zur Genderstereotypisierung in der italienischen Synchronstimme dar. Stimmliches spielt auch im Bereich der Voice-over-Übersetzung eine wichtige Rolle. In der sogenannten „slawischen Synchro" (Jüngst 2020: 115), die im osteuropäischen Raum immer noch häufig verwendet wird, um Spielfilme zu übersetzen, wird oftmals nur mit einer, in der Regel männlichen, Stimme gearbeitet, anders als dies bei der klassischen Voice-over-Übersetzung der Fall ist, in der dem Geschlecht der Originalsprecher*innen zumeist Rechnung getragen wird (2020: 115, 160).

3 Übersetzung von Queer Identities

Analog dazu, dass non-binäre Geschlechterformen in unserer Gesellschaft sichtbarer werden, spielen sie auch in audiovisuellen Medien zunehmend eine Rolle. Allein auf der Streaming-Plattform Netflix ist das Angebot an Serien mit Bezug zu LGBTQ+ steigend. Lewis (2010: 3) wirft der Übersetzung einen heteronormativen Bias vor und untersucht anhand einer Szene des Films *Gia* (1998; Zielspra-

chen: Spanisch, Italienisch, Französisch und Portugiesisch), wie die lesbische Beziehung zwischen Gia und ihrer Freundin in den Untertiteln übersetzt wird. Sie zeigt, dass die Übersetzung von *girlfriend* nicht in allen Sprachen beibehalten wird. Über diese sehr punktuelle Analyse hinausgehend ist Lewis' nachdrückliche Empfehlung zur festen Etablierung einer queeren Translationswissenschaft. Diese schließt sowohl die Übersetzung durch queere Übersetzende als auch Übersetzungen von Texten mit queeren Inhalten ein (Lewis 2010: 5). Ranzato (2012) untersucht die Übersetzung des sogenannten *Gayspeak* vom Englischen ins Italienische und zieht hierfür sowohl die Untertitelung als auch die Synchronisation verschiedener Filmbeispiele heran. Sie kommt zu einem ähnlichen Ergebnis wie Lewis (2010), nämlich, dass homosexuelle Referenzen häufig durch heteronormative ersetzt werden, und schließt, dass die Übersetzung deutlich zeigt, dass sich Italien dem Themenfeld LGBTQ+ langsamer öffnet als die USA (Ranzato 2012: 382). Wenig überraschend ist daher auch, dass die Präsenz von homosexuellen, bisexuellen und Transgender-Charakteren im italienischen Film und TV als relativ selten eingeschätzt werden kann (Sandrelli 2016: 126). Sandrelli (2016) untersucht die italienische Synchronisation der TV-Serien *Queer as Folk* (UK, 1999; USA, 2000) und *The L Word* (2004). Die Autorin zeigt, wie in der Übersetzung sprachliche Nuancen, beispielsweise des sogenannten *camp talk*, verloren gehen, was sich unter anderem auf den fehlenden lexikalischen Reichtum im Italienischen im Bereich LGBTQ+ zurückführen lässt, z. B. wenn es um Bezeichnungen für sexuelle Orientierung oder dysphemistische Ausdrücke für Homosexualität geht (Sandrelli 2016: 141). Passa (2021a) befasst sich mit der italienischen Synchronisation von homosexuellen Figuren in fünf Folgen der langjährigen Serie *The Simpsons* (seit 1989). Hier manifestiert sich eine Parallele zur Tilgung feministischer Referenzen (Abschnitt 2).

Eine Netflix-Serie, die in letzter Zeit hohe Aufmerksamkeit der Queer Studies erfahren hat, ist die amerikanische Castingshow *RuPaul's Drag Race* (seit 2009) und ihre diversen Spin-Offs, in der Drag Queens um den Titel „America's Next Drag Superstar" wetteifern. In diesem Zusammenhang sind einige Arbeiten zur Übersetzung von Drag-Kultur entstanden, die sich unter anderem in spezifischem Vokabular äußert, das wiederum identitätsstiftend wirkt (Passa 2021b: 350). In der Regel wird die Serie durch Untertitel, bisweilen aber auch durch Voice-over bzw. dem damit verwandten Simil-Sync (Barra *et al.* 2020:

7) übersetzt; besonderes Augenmerk liegt auf der Übersetzung ins Spanische. Die jeweiligen Untersuchungen für dieses Sprachenpaar kommen interessanterweise zum Teil zu unterschiedlichen Ergebnissen, was mitunter daran liegen kann, dass es sich um verschiedene Übersetzungsprodukte für unterschiedliche Gebiete der spanischsprachigen Welt handelt. Passa betont beispielweise, dass die Übersetzenden einen hohen Grad an Kreativität einsetzen, um den unvermeidbaren Verlust zahlreicher dragkultureller Referenzen zu kompensieren und damit das Phänomen des *gender crossing* im (Iberischen) Spanisch beizubehalten (Passa 2021b: 368). Weder Passa (2021b) noch Villanueva (2019: 178), der sowohl spanische Netflix-Untertitel als auch venezuelanische Fansubs untersucht, können im Bereich des Drag-Vokabulars eine hohe Zahl an Auslassungen feststellen. Andere Autor*innen fokussieren dagegen eher den Verlust dieser Art von Lexik (z. B. Palacios Sánchez / Zárate Granados 2019: 94 zum mexikanischen Kontext). Anhand von neun Drag-Begriffen zeigt Jaki (2023) für die deutschen und niederländischen Untertitel, dass hier Omission, wörtliche Übersetzung und Neutralisierung die häufigsten Übersetzungsstrategien darstellen und dass die Übersetzung in den niederländischen Untertiteln konsistenter ist als in den deutschen, vermutlich da Letztere für jede untersuchte Folge von einer anderen Person erstellt wurden.

4 Gender-Bias in der Maschinellen Übersetzung

Maschinelle Übersetzung wird im Bereich der AVT bislang noch deutlich weniger genutzt als in Gebieten, in denen Übersetzungen üblicherweise relativ ausgangstextnah erfolgen. Deshalb überrascht es nicht, dass es bislang kaum Arbeiten gibt, die sich mit genderbezogenen Themen in der Maschinellen Übersetzung im Bereich AVT beschäftigen. Ausnahmen bilden hier Publikationen zur Übersetzung gesprochener Sprache mit Hilfe von Untertiteldaten (z. B. OpenSubtitles, Elaraby *et al.* 2018; Transkriptdaten und Untertitel zu Sarah Silvermans Stand-up-Comedy, Moryossef *et al.* 2019; das COMPASS-Projekt zur multilingualen Untertitelung von TV-Sendungen, Tardel 2020).

Da jedoch die Bedeutung der Maschinellen Übersetzung auch für kreativere Texte stetig steigt, z. B. in der Untertitelung (Nitzke / Hansen-Schirra 2021:

40–41), lohnt es sich, einen Blick auf genderbezogene Untersuchungen zur Maschinellen Übersetzung allgemein zu werfen und die dort aufgeworfenen Fragestellungen künftig verstärkt anhand von audiovisuellem Material zu überprüfen. Ausgangspunkt ist die Tatsache, dass Übersetzungsmaschinen wie DeepL ein sogenannter *Gender-Bias* vorgeworfen wird: „Current systems have a tendency to perpetuate a male bias which amounts to negative discrimination against half the population" (Vanmassenhove *et al.* 2018: 3003). Das bedeutet beispielsweise, dass bei der Übersetzung von Berufsbezeichnungen wie *engineer* ins Deutsche unverhältnismäßig häufig die Wahl auf die männliche Form (*Ingenieur*) fällt, da dieser Beruf stereotyp als männlich gelesen wird. Ähnliches legt auch die Arbeit von Prates *et al.* (2020) nahe, die anhand der automatischen Übersetzung von Stellenausschreibungen von zwölf genderneutralen Sprachen mit Hilfe von Google Translate ins Englische zeigt, dass es wahrscheinlicher ist, dass die Übersetzung der pronominalen Referenz auf Berufsbezeichnungen mit einem männlichen Pronomen erfolgt. Die Resultate verstärken sich insbesondere für Berufsfelder, die als stereotyp männlich wahrgenommen werden, und zwar deutlich mehr als die Geschlechterverteilung in diesen Berufen es in der Realität rechtfertigen würde. Auch besteht ein Bias bei der Auswahl des Pronomens in Kontexten, in denen Adjektive vorkommen, die stereotyp einem Geschlecht zugeordnet werden können (z. B. *strong*, *successful*, *loving*). Wie die Autoren jedoch betonen, erfolgte die Analyse vor Dezember 2018, also noch bevor Google begann, Debiasing-Strategien für Google Translate zu ergreifen (Prates *et al.* 2020: 6376). Für die AVT bestehen generell dieselben Probleme, jedoch fallen sie hier immer dann noch deutlicher auf, wenn es zu einer Text-Bild-Schere kommt: Wenn sich z. B. ein im Bild sichtbarer, männlich gelesener, Friseur im englischen Original als *hairdresser* vorstellt, im Untertitel jedoch als *Friseurin*, wird dies von den Rezipient*innen vermutlich als irritierend wahrgenommen.

Multilingual ausgerichtete Arbeiten zu Gender-Bias in der Maschinellen Übersetzung sind insofern besonders interessant, als sie die Performanz der Übersetzungssysteme für bestimmte Sprachenpaare im Vergleich analysieren können. So untersuchen Stanovsky *et al.* (2019) die Systeme Google Translate, Microsoft Translator, Amazon Translate und SYSTRAN und kommen für verschiedene Sprachenpaare zu ernüchternden Ergebnissen (mit Ausnahme des Deutschen):

> The best performing model on each language often does not do much better than a random guess for the correct inflection. An exception to this rule is the translation accuracies on German, where three out of four systems achieve their best performance. (Stanovsky *et al.* 2019: 1681)

Eine Möglichkeit, dem beschriebenen Bias entgegenzuwirken, sind verschiedene computationelle Strategien des Debiasing (Savoldi *et al.* 2021). Während sich die meisten Arbeiten mit Debiasing-Strategien befassen, die *vor* dem Trainieren der Systeme ansetzen, besteht auch die Möglichkeit, *nach* der Trainingsphase einzugreifen, wie Tomalin *et al.* (2021) vorschlagen. Die Ergebnisse dieser Erfahrungen müssten für den Bereich der AVT noch gründlich erprobt werden, und dies wiederum für verschiedenste Sprachenpaare, insbesondere da Streamingdienste aktuell mehr und mehr Produkte in ihr Angebot aufnehmen, die nicht Englisch als Originalsprache aufweisen, sondern z. B. asiatische Sprachen wie das Koreanische oder Japanische.

5 Zukunftsperspektiven

Anhand des vorstehenden Literaturüberblicks lassen sich auch einige Zukunftsperspektiven für die Beforschung der AVT von genderbezogenen Elementen ableiten. Die augenscheinlichste betrifft sicherlich die untersuchten Sprachenpaare, bei denen insbesondere der Fokus auf Englisch–Italienisch auffällt. So wäre für die Zukunft eine intensivere Beforschung der genderbezogenen Übersetzung auch außerhalb der romanischen Sprachen wünschenswert. Weiterhin bestehen Desiderate in der Beforschung stimmlicher Aspekte, z. B. inwiefern manche Synchronstimmen für weibliche oder non-binäre Figuren genderstereotype Assoziationen erzeugen.

Zukunftsperspektiven lassen sich im Besonderen in Bereichen verorten, die an sich einen relativ neuen Status in der AVT genießen, so z. B. die Frage nach der Übersetzung von Non-Binarität im Angesicht des gestiegenen Angebots an Programmen, die Queerness jeder Art thematisieren. Durch die zunehmende Bedeutung der Maschinellen Übersetzung in der Translation allgemein werden

künftig auch in der AVT Untersuchungen zu einem möglichen Gender-Bias in den Fokus der Wissenschaftler*innen rücken.

Zum Schluss möchte ich noch weitere Bereiche nennen, die in diesem Überblick bislang noch keine Erwähnung gefunden haben, aber für die ebenfalls noch starke Forschungsdesiderate bestehen: Erstens wird das Bereitstellen barrierefreier Kommunikationsangebote zunehmend als eine gesellschaftlich wichtige Aufgabe erkannt, und somit werden auch hier Genderfragen in dem einen oder anderen Bereich relevant. Interessant für diesen Beitrag ist die Audiodeskription, für die laut Oppegaard und Miguel (2022) zahlreiche Guidelines keine oder kaum Informationen zur Beschreibung bzw. zu der Relevanz der Beschreibung von Geschlechtern geben – „Yet when images of people are audio described, especially portraits, defining another person's gender becomes a key part of that describer's job“ (2022: 4). Zweitens stellt sich auch die Frage, wie man angehende Übersetzer*innen zur Förderung gendersensibler Übersetzungen schulen kann. Diese praktische Perspektive der Thematik ist zwar noch weniger verbreitet, allerdings versammelt der Band von De Marco und Toto (2019) eine ganze Reihe an berufspraktischen Beiträgen, die Vorschläge für die Implementierung von genderbezogenen Aspekten in die Übersetzer*innenausbildung diskutieren. Eine empirische Überprüfung einer Unterrichtseinheit zur Förderung von gendersensibler Übersetzung erfolgt bei Zaragoza Ninet und Ricard Vayá (2020) anhand der Untertitelung eines englischen Werbespots ins Spanische.

Verwandte Themen

► Technologische Entwicklungen in der AVT, S. 361–375.
► AVT und Politik, S. 403–419.

Weiterführende Literatur

De Marco, Marcella / Toto, Piero [Hrsg.] (2019): *Gender Approaches in the Translation Classroom: Training the Doers*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. |

Sammelband zur Ausbildung von Übersetzer*innen im Bereich gendersensibler Übersetzung.

Passa, Davide (2021b): „‚Reinas unidas jamás serán vencidas': Drag queens in the Iberian Spanish voice-over of RuPaul's Drag Race". In: *TRANS. Revista de Traductología* 25. S. 349–371. [DOI: https://doi.org/10.24310/TRANS.2021.v1i25.11450]. | Fundierte empirische Untersuchung zur Übersetzung von Dragvokabular in der Serie *RuPaul's Drag Race*, die auch die Begriffe *camp talk* und *drag lingo* diskutiert.

Ranzato, Irene (2012): „Gayspeak and gay subjects in audiovisual translation: Strategies in Italian dubbing". In: *Meta* 57/2. S. 369–384. [DOI: https://doi.org/10.7202/1013951ar]. | Kritische Analyse italienischer Synchronfassungen zu verschiedenen englischen Filmen bzw. Serien in Bezug auf deren Verbalisierung von Homosexualität.

Sandrelli, Annalisa (2016): „The dubbing of gay-themed TV series in Italy: Corpus-based evidence of manipulation and censorship". In: *Altre Modernità* 02. S. 124–143. [DOI: https://doi.org/10.13130/2035-7680/6852]. | Aufwändige empirische Untersuchung zur italienischen Übersetzung queeren Sprachgebrauchs in den Serien *Queer als Folk* und *The L Word.*

von Flotow, Luise / Josephy-Hernández Daniel E. (2018): „Gender in audiovisual translation studies: Advocating for gender awareness". In: Pérez-González, Luis [Hrsg.]: *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. London: Routledge. S. 296–311. | Ausführlicher Überblicksartikel über das Feld AVT und Gender unter besonderer Berücksichtigung feministischer Perspektiven.

Literaturverzeichnis

Alfano, Vincenzo (2018): „Different gender stereotypes for different subtitles: Divorce – Italian style". In: *CULTUS* 11. S. 77–95. Abgerufen am 14.08.2023, http://www.cultusjournal.com/files/Archives/Vincenzo-Alfano.pdf

Barra, Luca / Brembilla, Paola / Rossato, Linda / Spaziante, Lucio (2020): „‚Lip-sync for your life' (abroad). The distribution, adaptation and circulation of RuPaul's Drag Race in Italy". In: *Journal of European Television History & Culture* 9/17. S. 1–18. [DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/15357].

BAUMGARTEN, NICOLE (2005): „On the women's service? Gender-conscious language in dubbed James Bond movies". In: SANTAEMILIA, JOSE [Hrsg.]: *Gender, Sex and Translation: The Manipulation of Identities*. London: Routledge. S. 53–70.

BIANCHI, DIANA (2008): „Taming Teen-Language. The Adaption of Buffyspeak into Italian". In: CHIARO, DELIA / HEISS, CHRISTINE / BUCARIA, CHIARA [Hrsg.]: *Between Text and Image. Updating Research on Screen Translation*. Amsterdam: Benjamins. S. 181–193.

DE MARCO, MARCELLA (2009): „Gender portrayal in dubbed and subtitled comedies". In: DÍAZ CINTAS, JORGE [Hrsg.]: *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol: Multilingual Matters. S. 176–194.

DE MARCO, MARCELLA (2006): „Audiovisual translation from a gender perspective". In: *The Journal of Specialised Translation* 6. S. 167–184. Abgerufen am 14.08.2023, https://www.jostrans.org/issue06/art_demarco.pdf

DE MARCO, MARCELLA / TOTO, PIERO (2019): *Gender Approaches in the Translation Classroom*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

ELARABY, MOSTAFA / TAWFIK, AHMED Y. / KHALED, MAHMOUD / HASSAN, HANY / OSAMA, ALY (2018): „Gender aware spoken language translation applied to English-Arabic". In: *2nd International Conference on Natural Language and Speech Processing (ICNLSP)*. S. 1–6.

FASOLI, FABIO / MAZZUREGA, MARA / SULPIZIO, SIMONE (2016): „When characters impact on dubbing: The role of sexual stereotypes on voice actor/actress' preferences". In: *Media Psychology* 20/3. S. 450–476. [DOI: https://psycnet.apa.org/doi/10.1080/15213269.2016.1202840].

FERAL, ANNE-LISE (2011): „Gender in audiovisual translation: Naturalizing feminine voices in the French Sex and the City". In: *European Journal of Women's Studies* 18/4. S. 391–407. [DOI: https://doi.org/10.1177/1350506811415199].

JAKI, SYLVIA (2023): „*I'm catching the vibe, girl.* Subtitling drag culture in *RuPaul's Drag Race*". Zur Veröffentlichung eingereichtes Manuskript.

JOSEPHY-HERNÁNDEZ, DANIEL E. (2019): „Reflections on the translation of gender in Perfect Blue, an anime film by Kon Satoshi". In: PÉREZ L. DE HEREDIA, MARÍA / HIGES ANDINO, IRENE DE [Hrsg.]: *Multilingüismo y representación de las identidades en textos audiovisuales / Multilingualism and representation of identities in audiovisual texts* (Themenheft). *MonTI* 4. S. 309–342. Abgerufen am 14.08.2023, https://www.e-revistes.uji.es/index.php/monti/article/view/4127/3294

Jüngst, Heike E. (2020): *Audiovisuelles Übersetzen: ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.

Lewis, Elizabeth S. (2010): „This is my girlfriend, Linda: Translating queer relationships in film". In: *In Other Words: The Journal for Literary Translators* 36. S. 3–22.

Moryossef, Amit / Aharoni, Roee / Goldberg, Yoav (2019): „Filling gender & number gaps in neural machine translation with black-box context injection". In: Costa-jussà, Marta R. / Hardmeier, Christian / Radford, Will / Webster, Kellie [Hrsg.]: *Proceedings of the First Workshop on Gender Bias in Natural Language Processing*. The Association for Computational Linguistics. S. 49–54. Abgerufen am 14.08. 2023, https://aclanthology.org/W19-3807.pdf

Nitzke, Jean / Hansen-Schirra, Silvia (2021): *A Short Guide to Post-Editing*. Berlin: Language Science Press.

Oppegaard, Bret / Miguel, Andreas (2022): „Audio description of gender: self-description as an evocation of identity". In: *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice*. S. 1–16. [DOI: https://doi.org/10.1080/0907676X.2022.2116990].

Palacios Sánchez, Andrea L. / Zárate Granados, Paola F. (2019): „Análisis de técnicas de traducción en el subtitulaje de RuPaul's Drag Race". In: *Synergies Mexique* 9. S. 85–95.

Passa, Davide (2021a): „‚We Work Hard, We Play Hard!' – Fictional Gayspeak in the Italian Dubbing of *The Simpsons*: A Queer Audiovisual Translation Study". In: *Iperstoria* 17. S. 265–280.

Passa, Davide (2021b): „‚Reinas unidas jamás serán vencidas': Drag queens in the Iberian Spanish voice-over of RuPaul's Drag Race". In: *TRANS. Revista de Traductología* 25. S. 349–371. [DOI: https://doi.org/10.24310/TRANS.2021.v1i25.11450].

Prates, Marcelo O. R. / Avelar, Pedro H. C. / Lamb, Luis (2020): „Assessing gender bias in machine translation: A case study with Google Translate". In: *Neural Computing and Applications* 32. S. 6363–6381. [DOI: https://doi.org/10.1007/s00521-019-04144-6].

Ranzato, Irene (2012): „Gayspeak and gay subjects in audiovisual translation: Strategies in Italian dubbing". In: *Meta* 57/2. S. 369–384. [DOI: https://doi.org/10.7202/1013951ar].

Sandrelli, Annalisa (2016): „The dubbing of gay-themed TV series in Italy: Corpus-based evidence of manipulation and censorship". In: *Altre Modernità* 02. S. 124–143. [DOI: https://doi.org/10.13130/2035-7680/6852].

Savoldi, Beatrice / Gaido, Marco / Bentivogli, Luisa / Negri, Matteo / Turchi, Marco (2021): „Gender bias in machine translation“. In: *Transactions of the Association for Computational Linguistics* 9. S. 845–874. [DOI: https://doi.org/10.1162/tacl_a_00401].

Stanovsky, Gabriel / Smith, Noah A. / Zettlemoyer, Luke (2019): „Evaluating gender bias in machine translation“. In: *Proceedings of the 57th Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics*. S. 1679–1684.[DOI: http://dx.doi.org/10.18653/v1/P19-1164].

Tardel, Anke (2020): „Effort in Semi-Automatized Subtitling Processes: Speech Recognition and Experience during Transcription“. In: *Journal of Audiovisual Translation* 3/1. S. 79–102. [DOI: https://doi.org/10.47476/jat.v3i2.2020.131].

Tomalin, Marcus / Byrne, Bill / Concannon, Shauna / Saunders, Danielle / Ullmann, Stefanie (2021): „The practical ethics of bias reduction in machine translation: Why domain adaptation is better than data debiasing“. In: *Ethics and Information Technology* 23/3. S. 419–433. [DOI: https://doi.org/10.1007/s10676-021-09583-1].

Vanmassenhove, Eva / Hardmeier, Christian / Way, Andy (2018): „Getting gender right in neural machine translation“. In: *Proceedings of the 2018 Conference on Empirical Methods in Natural Language Processing*. Association for Computational Linguistics. S. 3003–3008. [DOI: http://dx.doi.org/10.18653/v1/D18-1334].

Villanueva Jordán, Iván (2019): „‚You better werk‘. Rasgos del camp talk en la subtitulación al español de Rupaul’s Drag Race“. In: *Cadernos de Tradução* 39/3. S. 156–188. [DOI: https://doi.org/10.5007/2175-7968.2019v39n3p156].

von Flotow, Luise / Josephy-Hernandez Daniel E. (2018): „Gender in audiovisual translation studies: Advocating for gender awareness“. In: Perez-Gonzalez, Luis [Hrsg.]: *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. London: Routledge. S. 296–311.

Zaragoza Ninet, Gora / Ricart Vayá, Alicia (2020): „Raising Gender Awareness in Translation through AVT and Advertising“. In: *Sendebar* 31. S. 419–436. [DOI: http://dx.doi.org/10.30827/sendebar.v31i0.13600].

Marco Agnetta

AVT und Musik

1 Zur Verortung

Musik spielt im Leben vieler Menschen eine herausragende Rolle. So ist es nicht verwunderlich, dass auch Filme, die sich als integrierende Kunst nicht nur die meisten menschlichen Ausdrucksformen unmittelbar zunutze machen, sondern diese auch auf Leinwand oder im Fernsehen thematisieren, die Musik in vielfältiger Weise erschließen. Bereits in der Stummfilmära erachtet man die *live* durch einen Pianisten oder ein Orchester aufgeführte Musik, freilich unter eigenen Vorzeichen, als unabdingbar für das filmische Geschehen (Marks 2018, Pflüger 2018), und auch im Tonfilm ist die Filmmusik neben den Dialogen und Geräuschen eine der Hauptquellen dessen, was das Auditive an audiovisuellen Produkten ausmacht (Delabastita 1989: 199). Auch auf der visuellen Ebene steht Filmemachern das breite Spektrum zwischen der versteckten Allusion und der offenen Bezugnahme auf Elemente historischer und aktueller Musikkultur zur Verfügung. Musik ist demnach ein bewusst gestaltetes Ausdrucksmittel mit zahlreichen funktionalen Einsatzmöglichkeiten. Ihren Nachvollzug und ihr Verständnis durch den Filmrezipienten gilt es folglich auch beim interkulturellen Transfer von filmischen Produkten zu gewährleisten. In der Sekundärliteratur wird die Frage, ob alle Formen der Übersetzung musikgebundener Texte automatisch Teil der AVT sind, unterschiedlich beantwortet (z. B. Jüngst 2010, García Jiménez 2017, Greenall *et al.* 2021: 20–22). Im Folgenden wird der Bereich auf jene Fälle eingeschränkt, in denen musikgebundene Texte über Medien wie Fernsehen, Kino, Streaming, DVD etc. vermittelt werden.

Mit Blick auf polysemiotische Produkte muss stets bedacht werden, dass das für das Übersetzen unabdingbare Verständnis aus einer Inbezugsetzung aller, d. h. sowohl verbaler als auch nonverbaler Anteile hervorgeht (Chaume

2004: 16–17). Die Frage, ob, wie und mit welcher Strategie Lieder aus Filmen und Serien übersetzt werden, ist an unterschiedliche Parameter geknüpft: Medium (Kino, Fernsehen, DVD oder Streaming), Zeit (nachträgliche Synchronisierung/Untertitelung, allmähliche Erweiterung bestehender um neue Fassungen), Rezipientenschaft, Filmgattung (Stichwort Opernfilm), Bekanntheit und Verständlichkeit der Musik (präexistente Lieder vs. neukomponierte Filmmusik), ihre intra- oder extradiegetische Funktion, ihr Auftreten *on* und *off screen* und nicht zuletzt der Translationsmodus – denn Translationsrelevanz ist immer eine Funktion des anvisierten Skopos. Lieder haben im Film, nicht zuletzt durch ihre Abgeschlossenheit, einen textuellen Sonderstatus. Selbst wenn sie *on screen* vorgetragen werden, hebt sich der Liedtext doch deutlich von der gesprochenen Figurenrede ab. Dies führt dazu, dass für sie andere und z. T. heterogene translatorische Entscheidungen getroffen werden als für gesprochene Mono- und Dialoge. Es ist nicht unüblich, dass in ein und demselben Film, in ein und derselben Fernsehserie ein Liedtext einmal unübersetzt bleibt, ein weiteres Mal untertitelt oder wiederum synchronisiert wird. Zuweilen kommt es vor, dass bestimmten Manifestationsformen der Filmmusik eine Translationsrelevanz weitgehend abgesprochen wird: Leisnering (2014: 223) vermutet etwa, dass die instrumentale Filmmusik für den Übersetzer „nebensächlich" ist. Quellen zur Einschätzung der Translationsrelevanz von Filmmusik und Geräuschen sowie zum Ist- bzw. Soll-Zustand der translatorischen Praxis können Rezipientenbefragungen, die Sekundärliteratur und Handreichungen, die – z. T. wissenschaftlich begleitet – hauptsächlich von Akteuren in den jeweiligen Institutionen (Fernsehanstalten, Produktionsfirmen, Streamingdiensten, Theaterhäusern etc.) erstellt werden, liefern.

Zu erwähnen ist auch, dass die Video- und Soundbearbeitung im Web 4.0 längst zu einer weit verbreiteten und in der Tutorial-Kultur vergleichsweise leicht zu erlernenden Fähigkeit geworden ist – zumindest in dem Ausmaß, in dem sie in Laienkreisen benötigt wird. Fan- bzw. Fundubs, -subs und „Fanaptations" (Agnetta im Druck) sind mittlerweile ubiquitär und stecken das gesamte Feld zwischen intra- und interlingualer sowie intersemiotischer Übersetzung und Bearbeitung ab.

2 Musik in der Synchronisation

Die Übersetzung von intradiegetischen Liedern (d. h. solchen, die Teil der gezeigten Handlung sind) will ernsthaft abgewägt werden. Extradiegetische Lieder, die von den handelnden Figuren nicht wahrgenommen werden, sind selten synchronisiert. Gegen eine Synchronisation sprechen – wo Synchronsprecher nicht selbst den Gesangspart übernehmen – der personelle, finanzielle und zeitliche Aufwand sowie der Umstand, dass etwa englische Lieder auch in anderen Ländern verstanden werden. Auch der künstlerische Wert der Interpretation durch den Sänger des Originals kann gegen eine ‚Nachahmung' in der Zielsprache sprechen (Johnson 2019: 423). Gründe für eine Synchronisation sind hingegen die durchgängige Verständlichkeit (v. a. bei Kinderprogrammen), die Tatsache, dass alte Filme nur eine Tonspur aufweisen und ohnehin neu zusammengefügt und gemischt werden müssen, sowie die Aufrechterhaltung der Filmillusion: Der Stimmenwechsel beim Übergang vom synchronisierten Dialog zum unverändert beibehaltenen Originalgesang kann verstören.

Fällt die Entscheidung für die Synchronisation aus, so stellen sich einerseits jene Fragen der Sangbarkeit, wie sie seit Jahrhunderten hinsichtlich des Transfers musikgebundener Texte (Lieder, Oratorien, Opern und Operetten, Musicals etc.) diskutiert werden: zur Erhaltung und Veränderung von Rhythmus, Betonung, Phrasierung, Reim, bildlicher Rede, zur Übereinstimmung verbaler und musikaler Semantik, zur Sangbarkeit als komplexer Größe und zu den verschiedenen Formen des Transfers zwischen den Polen einer losen Bezugnahme und einer nahezu exakten Wort-für-Wort-Übersetzung. Andererseits kommen filmspezifische Fragen hinzu wie die Lippensynchronität und die Übereinstimmung von Text, Musik und Bildschnitt. Die übersetzungsbezogene Analyse kann Lieder im Film ausgehend von den einzelnen semiotischen Ressourcen in den Blick nehmen (z. B. Reus 2020: 31–62, Ying / Hui 2022) oder, wie es Agnetta (2019) anhand der Librettoübersetzung aufzeigt, gerade die Interdependenz der unterschiedlichen Ausdrucksformen auf verschiedenen semiotischen Ebenen – d. h. aus physikalisch-physiologischer, syntaktischer, semantischer und pragmatischer Sicht – fokussieren. Hier interessieren vor allem die Verschiebungen, die sich im Prozess der

Liedsynchronisation ergeben: auf filmsemantischer Ebene z. B. Änderungen in der Figurencharakterisierung (Khoshsaligheh *et al.* 2022) und auf pragmatischer Ebene z. B. die Wechsel in der soziokulturellen Wirkung des Filmsongs (Karantzis 2022). Das wohl größte Korpus an synchronisierten Liedern findet sich in den Animationsfilmen der Walt-Disney-Company, die auch diachronischen Studien ein reichhaltiges Material liefert (z. B. Di Giovanni 2003, 2017, Aminoroaya / Amirian 2016, Iitola 2017, Metin Tekin / Isisag 2017, León-Alonso 2019). In der Regel unsynchronisiert bleiben die gesanglich und choreographisch aufwändig einstudierten Musical-Einlagen in Fernsehserien, z. B. in *Buffy*, S06.E07 (Bosseaux 2008), *How I Met Your Mother*, S05.E12 und *Glee*. Sie werden stattdessen oft untertitelt. Eine Erleichterung der aufwändigen Aufgabe einer Liedsynchronisation verspricht man sich zukünftig wohl von der automatischen Text- und Bilderkennung (in diesem Fall: der Lippenbewegungen), die einem *automatic redubbing* dienen kann. Ausgehend von den sichtbaren Artikulationsbewegungen des Sängers würde ein Programm eine Vielzahl an plausiblen Silben- und Wortsequenzen vorschlagen, aus deren Fundus letztlich ein menschlicher Akteur die passendste auswählt (Taylor *et al.* 2015).

3 Musik in der Untertitelung

Bei der Wiedergabe von gesungenem Text spielt die kostengünstige Untertitelung eine große Rolle. Als Translationsverfahren dominiert sie auch ansonsten synchronisierte Formate. Nicht nur in konventionelleren Medienprodukten wie (Opern-)Filmen sowie Musikvideos, sondern auch in den sozialen Medien, in denen Nutzer mit ihrem Endgerät Videobeiträge mit Musik versehen und Untertitel generieren können, haben Untertitel als Methode zur Wiedergabe musikgebundener Rede ihren Siegeszug angetreten. Vielerorts handelt es sich um *closed captions*, die nach Belieben hinzu- oder abgeschaltet werden können. Doch gerade im Web werden Videos (Reals, Statusupdates) oft mit automatisch generierten, permanent sichtbaren *open captions* versehen.

Grund für die Präferenz von Untertitelungen ist der Umstand, dass die auf diese Weise verständlich gemachten Lieder nicht den gleichen Anforde-

rungen entsprechen müssen wie synchronisierte, d. h. im engeren Sinne sangbare Lieder. Dennoch dürfen untertitelte Lieder, die mit den anderen Filmkomponenten synchronisiert werden müssen, die musikalische Seite nicht gänzlich außer Acht lassen. Auch ‚Prosaübersetzungen' richten sich bei der Zeilenaufteilung, der Ein-/Ausblendung der Titel in gewissem Maße nach der musikalischen Phrasierung des erklingenden Lieds. Werden Rhythmus, Reim, Betonungsstruktur, Wortwiederholungen und Abfolge der (Schlüssel-)Wörter systematisch berücksichtigt, ist Franzons (2015: 335) Rede von „‚half-singable' translations" gerechtfertigt. Auch nach Díaz Cintas und Remael (2007: 211) sind Aussagegehalt, Rhythmus und Reim beachtenswerte Größen. Völlig sangbare Übersetzungen werden in der herkömmlichen Untertitelung selten zu finden sein – zu Recht, wie Aleksandrowicz (2019: 177, 185–187) meint, der in einer Pionieruntersuchung nahelegt, dass der Durchschnittszuschauer die Geschwindigkeit seiner Lektüre der ZS-Untertitel nicht an den Rhythmus des AS-Lieds anpasst und auch mehrere Untertitel umfassende Reime nur schwerlich erkennt. Eine nennenswerte Ausnahme bilden die zwangsläufig singbaren Untertitel bei Karaoke- oder *Sing-along*-Videos, deren bestenfalls synchron zur Begleitung stattfindende gesangliche Ausführung durch unterschiedliche Verfahren (allmähliches Einblenden des Liedtextes, verschiedenfarbige Überblendung, zusätzliches *cursor tool*) erleichtert wird. Was beim Karaoke explizites Ziel ist, kann in Filmen die Wirkung von Musik radikal ändern: nämlich die Tatsache, dass mit der Untertitelung Lieder stärker in den Vordergrund rücken, als dies im Original der Fall war, und damit womöglich eine Übergewichtung erfahren (Johnson 2019: 419).

Untertitel, die Liedtext(ausschnitte) anbringen, sind meist kursiv gesetzt, können sich hinsichtlich der Interpunktion und Großschreibung nach Lyrikkonventionen richten und dürfen Gebrauch von Auslassungspunkten machen (Díaz Cintas / Remael 2007: 113, 126–127). Auch die Position des Untertitels kann sich bei Gesang ändern (z. B. Linksbündigkeit in Portugal, 2007: 127). Bei Liedern, und durchgängig im Opernfilm, können Untertitel längere Standzeiten aufweisen (Díaz Cintas / Remael 2007: 97, Jüngst 2020: 76).

4 Musik und *Accessibility*

Wenn das primäre Ziel von Untertiteln für Personen mit Hörbehinderung (SDH) und Audiodeskription ist, ein audiovisuelles Produkt als Ganzheit für eine Rezipientenschaft mit besonderen Bedürfnissen zugänglich und verständlich zu machen, dann muss auch die Musik bei den translatorischen Abwägungen eine systematische Berücksichtigung erfahren. Die Wahl des Translationsmodus richtet sich hierbei primär nach den Fähigkeiten der anvisierten Rezipienten.

Eine besondere Rolle spielen Verweise auf die inner- und außerdiegetische Musik in der Untertitelung für Menschen mit Höreinschränkung (SDH), die entgegen allgemeiner Annahmen solche Informationen zu hörbaren Elementen wertschätzen (Neves 2010: 123–124). Diese Verweise müssen zusätzlich zu der Transkription der Dialoge angeführt werden. Translationsrelevant sind akustische Ereignisse auf intra- und extradiegetischer Ebene sowie *off* als auch *on screen*. Typographisch kenntlich gemacht werden diese durch Kursivierung oder einleitende (und abschließende) Sonderzeichen wie ♫, ♪ (Franco / Santiago Araújo 2003: 264), *, # sowie eckige oder runde Klammern (Wünsche 2022: 172). Der Bezug auf die Musik kann unterschiedliche Formen annehmen: Von der Einblendung der Liedtextübersetzung über die Nennung der musikerzeugenden Tätigkeit („singen", „spielen") und des Titels bzw. der Bezeichnung („Chopin Nocturne in Es-Dur", „James-Bond-Thema") bis hin zum Verweis auf den Charakter des Stückes (bspw. *spannend*, *bedrohlich*, *fröhlich*). Diese haben eine subjektive Komponente. Neves (2010) schlägt vor, musikalische Parameter in der typographischen Gestaltung der Untertitel aufzugreifen (Farbe, Fettdruck, Großschreibung etc.).

Bei der Audiodeskription als kompensatorischem intersemiotischem Übersetzungsverfahren werden die visuellen Anteile eines Films in akustische umgewandelt. Es entsteht ein Hörfilm, bei dem die Beschreibungen in den Dialogpausen eingefügt wird. Es kommt zu einer Neuaushandlung des Stellenwerts und Raums, den andere akustische Elemente im Originalfilm ursprünglich einnahmen. Die Translationsrelevanz der Musik lässt sich hier nicht (nur) daran ablesen, ob die Beschreibungen explizit auf sie eingehen (Vercauteren / Reviers 2022: 125), sondern manifestiert sich primär im Timing der Beschreibung. Der

Filmbeschreiber wird nicht umhinkommen, Off-/On-Musik sowie Elemente der Atmo-Spur (Tonspur für Hintergrundgeräusche) mit seinen Beschreibungen zu überdecken. Hierbei haben sich Richtlinien herausgebildet, die regeln, welche Anteile der Musik bestenfalls nicht durch eine Beschreibung ‚verdeckt' werden wie z. B. Liedanfänge, Refrains, besondere musikalische Höhepunkte und auffällige Instrumentalsoli (Igareda 2012). Auch musikalische Leitmotive, die zu den fest etablierten Praxen der Filmmusikkomposition gehören, dürfen nicht unberücksichtigt bleiben (Vilaro / Orero 2013). Bei partieller Abdeckung von Musik durch Audiodeskriptionen gelten im Allgemeinen folgende Priorisierungen (immer das erstgenannte Glied bleibt frei von Beschreibungen): Lieder vor Instrumentalmusik, On- vor Off-Musik, erste Exposition vor Wiederholung, fremdsprachliche Liedtexte vor solchen in der Muttersprache. Detaillierte Forschung zum Umgang mit Musik bei Audiodeskriptionen für Museen, in Videospielen und von Live-Performances in Theater, Oper etc. steht noch aus.

Eine jüngere Form der Zugänglichmachung von Musik stellen Ansätze zur inklusiven Gestaltung von Opern für ein gehörloses Publikum mittels kombiniert visueller und taktiler Reize dar. Als Theaterregisseur verantwortet beispielsweise Jeffrey Döring mit seiner Gruppe *Goldstaub*, in der hörende und gehörlose Darsteller gemeinsam auftreten, mit *Rat Krespel* (2015) die Produktion einer Oper, in der Bild- und Schriftprojektionen (sog. „music visuals", Blumenreich *et al.* 2019: 224) sowie Bodenvibrationen und Raumempfinden an die Stelle von Musik und hörbaren Rhythmen treten (Döring 2022). Nun handelt es sich bei dieser „Gehörlosen-Oper" (Blumenreich *et al.* 2019: 225) nicht um die Überführung eines ursprünglich Musik beinhaltenden Produkts in ein theatrales Geschehen mit Licht-, Bild- und Vibrationsimpulsen. Ähnliche Verfahren wären in Zukunft allerdings denkbar. Die Überführung auditiver in taktile Reize fordert die Subsumierung aller Nonverbalia involvierenden Übersetzungsprozesse unter dem Etikett des ‚Audiovisuellen' geradezu heraus.

5 Fazit

Jüngst (2010: 155) formulierte folgenden Appell: „Die Rolle der Musik im Film kann gar nicht überschätzt werden. Der audiovisuelle Übersetzer sollte sie bewusst wahrnehmen und, wo nötig, auf sie eingehen, anstatt sie im Unterbewussten wirken zu lassen". Obwohl in jüngerer Zeit vermehrt Studien zum Einsatz der Musik im Film und zu ihrer Relevanz für die AVT entstanden sind, behält diese Bemerkung nach wie vor ihre Gültigkeit. Es handelt sich, von Desblaches Entwurf von 2019 einmal abgesehen, größtenteils um Einzelstudien. Eine Überblicksdarstellung existiert zurzeit noch nicht. Ein solches Vorhaben ist ohne breite interdisziplinäre Vernetzung und ohne explizite Berücksichtigung jüngerer musikwissenschaftlicher Erkenntnisse – wie der Musikethnologie, der Musikvideo- und Interpretationsforschung – undenkbar. Auch die verstärkte Inklusion nicht-westlicher Liedtraditionen in der AVT bleibt weiterhin ein Desiderat.

Verwandte Themen

- Vom Sprachtransfer zur multimodalen Translation: Zur Entwicklung des Text- und Übersetzungsbegriffs in der AVT, S. 35–46.
- Barrierefreiheit und AVT, S. 47–60.
- Untertitelung, S. 107–122.
- Synchronisation, S. 123–140.
- Audiodeskription, S. 149–160.

Weiterführende Literatur

Igareda, Paula (2012): „Lyrics Against Images: Music and Audio Description". In: *MonTI* 4. S. 233–254. Abgerufen am 14.08.2023, https://www.e-revistes.uji.es/index.php/monti/article/view/1595/1340 | Überblick über den Umgang mit Musik und Geräuschen im Rahmen der Audiodeskription. Nach einer Sammlung der in den

existierenden Richtlinien angeführten diesbezüglichen Normen stellt die Autorin wichtige Beobachtungen darüber an, wann die Musik bei der Aufarbeitung eines Films für blinde und sehgeschädigte Personen berücksichtigt werden muss und wann sie in den Hintergrund treten kann.

Neves, Josélia (2010): „Music to my eyes… Conveying Music in Subtitling for the Deaf and the Hard of Hearing“. In: Bogucki, Łukas / Kredens, Krzysztof [Hrsg.]: *Perspectives on Audiovisual Translation.* Frankfurt a. M.: Peter Lang. S. 123–145. | Überblick über den Umgang mit Musik und Geräuschen im Rahmen der Untertitelung für taube und hörgeschädigte Menschen. Hauptaugenmerk liegt auf dem Konzept der *Accessibility* von Musik und auf den typographischen Konventionen in diesem Bereich der Untertitelung.

Reus, Tim (2020): *Musical, Visual and Verbal Aspects of Animated Film Song Dubbing: Testing The Triangle of Aspects Model on Disney's* Frozen (Dissertation). University of Jyväskylä. | Kumulative Dissertation zur Synchronisation der Lieder im Disney-Animationsfilm *Frozen* (dt. *Die Eiskönigin*). Sie zielt auf die polysemiotische Natur des Liedes im audiovisuellen Kontext ab. Der Autor nimmt die funktionalen Zusammenhänge im semiotisch komplexen Text ausgehend von den drei einzelnen semiotischen Ressourcen Musik, Text, Bild, die ein „triangle of aspects“ formen, in den Blick. Es finden sich fundierte Aussagen zu den vielfältigen Veränderungen, die sich bei der Überführung eines Liedtextes von einer Sprache in die andere ergeben können.

Literaturverzeichnis

Agnetta, Marco (2019): *Ästhetische Polysemiotizität und Translation. Glucks* Orfeo ed Euridice *(1762) im interkulturellen Transfer*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.

Agnetta, Marco (im Druck): „Fanaptations – Funaptations. Formen der Übersetzung und Bearbeitung audiovisuellen Materials im Web 4.0“. In: Agnetta, Marco / Dalkeranidou, Sofia [Hrsg.]: *Übersetzung für/von Laien. Perspektiven auf die Laientranslation und Laientranslatologie in der Romania*. Hildesheim: Olms/ Universitätsverlag Universität Hildesheim.

Aleksandrowicz, Paweł (2019): „Subtitling Song Lyrics in Films – Pilot Reception Research“. In: *Across Languages and Cultures* 20/2. S. 173–195. [DOI: https://doi.org/10.1556/084.2019.20.2.2].

Aminoroaya, Shiva / Amirian, Zahra (2016): „Investigating the Translation of Songs in Persian Dubbed Animated Movies“. In: *SKASE – Journal of Translation and Interpretation* 9/2. S. 44–68. Abgerufen am 14.08.2023, http://www.skase.sk/Volumes/JTI11/pdf_doc/04.pdf

Blumenreich, Ulrike / Kröger, Franz / Pfeiffer, Lotte / Sievers, Norbert / Wingert, Christine (2019): *Neue Methoden und Formate der soziokulturellen Projektarbeit.* Bonn: Kulturpolitische Gesellschaft e. V.

Bosseaux, Charlotte (2008). „Buffy the Vampire Slayer: Characterization in the Musical Episode of the TV Series“. In: *The Translator* 14/2. S. 343–372. [DOI: https://doi.org/10.1080/13556509.2008.10799262].

Chaume, Frederic (2004): „Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation“. In: *Meta.* 49/1. S. 12–24. [DOI: https://doi.org/10.7202/009016ar].

Delabastita, Dirk (1989): „Translation and Mass-Communication: Film and TV Translation as Evidence of Cultural Dynamics“. In: *Babel* 35/4. S. 193–218. [DOI: https://doi.org/10.1075/babel.35.4.02del].

Desblache, Lucile (2019): *Music and Translation. New Mediations in the Digital Age.* London: Palgrave Macmillan.

Di Giovanni, Elena (2017): „New Imperialism in (Re)translation: Disney in the Arab World“. In: *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice* 25/1. S. 4–17. [DOI: https://doi.org/10.1080/0907676X.2016.1234490].

Di Giovanni, Elena (2003): „Cultural Otherness and Global Communication in Walt Disney Films at the Turn of the Century“. In: *The Translator* 9/2. S. 207–223. [DOI: https://doi.org/10.1080/13556509.2003.10799154].

Díaz Cintas, Jorge / Remael, Aline (2007): *Audiovisual Translation: Subtitling.* Manchester: St. Jerome Publishing.

Döring, Jeffrey (2022): „Rechte sind keine Privilegien – Warum wir Hörenden unser Verständnis von Teilhabe und Inklusion in der Kulturarbeit dringend überdenken müssen“. In: *Zeitschrift für Sozialmanagement* 20/2. S. 95–106.

Franco, Eliana / Santiago Araújo, Vera L. (2003): „Reading Television. Checking Deaf People's Reactions to Closed Subtitling in Fortaleza, Brazil". In: *The Translator* 9/2. S. 249–267. [DOI: https://doi.org/10.1080/13556509.2003.10799156].

Franzon, Johan (2015): „Three Dimensions of Singability: An Approach to Subtitled and Sung Translations". In: Proto, Teresa / Canettieri, Paolo / Valenti, Gianluca [Hrsg.]: *Text and Tune: On the Association of Music and Lyrics in Sung Verse*. Bern: Peter Lang. S. 333–346.

García Jiménez, Rocío (2017): „Song Translation and AVT: The Same Thing?" In: *Babel* 63/2. S. 200–213. [DOI: https://doi.org/10.1075/babel.63.2.03jim].

Greenall, Annjo K. / Franzon, Johan / Kvam, Sigmund / Parianou, Anastasia (2021): „Making a Case For a Descriptive-Explanatory Approach to Song Translation Research: Concepts, Trends and Models". In: Franzon, Johan / Greenall, Annjo K. / Kvam, Sigmund / Parianou, Anastasia [Hrsg.]: *Song Translation: Lyrics in Contexts*. Berlin: Frank & Timme. S. 13–48.

Igareda, Paula (2012): „Lyrics Against Images: Music and Audio Description". In: *MonTI* 4. S. 233–254. Abgerufen am 14.08.2023, https://www.e-revistes.uji.es/index.php/monti/article/view/1595/1340

Iitola, Minttu-Maria (2017): *‚Let It Go'. Subtitling and Dubbing Song Lyrics into Finnish in the Animation Film ‚Frozen'*. Faculty of Philosophy, University of Vaasa.

Johnson, Rebecca (2019): „Audiovisual Translation and Popular Music". In: Pérez-González, Luis [Hrsg.]: *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. London: Routledge. S. 418–435.

Jüngst, Heike E. (2020): *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch* (2. Auflage). Tübingen: Narr Francke Attempto.

Jüngst, Heike E. (2010): *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr Francke Attempto.

Karantzis, Konstantinos (2022): „Sociocultural Awareness through Dubbing Disney Film Songs". In: Sidiropoulou, Maria / Borisova, Tatiana [Hrsg.]: *Multilingual Routes in Translation*. Singapur: Springer. S. 203–215.

Khoshsalighe, Masood / Sravghadi, Fatemeh / Mohammad-Alizadeh, Binazir (2022): „Impact of Song Dubbing on Singer's Characterization: *Frozen* in Persian". In: *Journal of Audiovisual Translation* 5/1. S. 186–206. [DOI: https://doi.org/10.47476/jat.v5i1.2022.189].

Leisnering, Conny (2014): „Filmmusik – translatorische Relevanz und Übersetzungsstrategien“. In: *Lebende Sprachen* 59/2. S. 209–240. [DOI: https://doi.org/10.1515/les-2014-0008].

León Alonso, María P. (2019): „The Nightmare Before Dubbing: Analysis of Translation of Songs Intended for Dubbing in Animation Films from Disney Factory“. In: *Transletters. International Journal of Translation and Interpreting* 2/3. S. 75–108. Abgerufen am 14.08.2023, https://journals.uco.es/tl/article/view/11695/10911

Marks, Martin M. (2018): „Zur Rekonstruktion von Stummfilm-Musik: Quellen, Probleme, Möglichkeiten“. In: Hentschel, Frank / Moormann, Peter [Hrsg.]: *Filmmusik. Ein alternatives Kompendium*. Wiesbaden: Springer. S. 45–86.

Metin Tekin, Bilge / Isisag, Korkut U. (2017): „A Comparative Analysis of Translation Strategies in the Turkish Translation of Songs in Walt Disney's Animated Musical Movies: ‚Hercules' and ‚Frozen'“. In: *International Journal of Languages' Education and Teaching* 5/1. S. 132–148. [DOI: http://dx.doi.org/10.18298/ijlet.1662].

Neves, Josélia (2010): „Music to my eyes… Conveying Music in Subtitling for the Deaf and the Hard of Hearing“. In: Bogucki, Łukas / Kredens, Krzysztof [Hrsg.]: *Perspectives on Audiovisual Translation*. Frankfurt a. M.: Peter Lang. S. 123–145.

Pflüger, Ole (2018): „Musik und Zwischentitel im Stummfilm. Eine Annäherung“. In: Hentschel, Frank / Moormann, Peter [Hrsg.]: *Filmmusik. Ein alternatives Kompendium*. Wiesbaden: Springer. S. 87–100.

Reus, Tim (2018): „Exploring Skopos in the Dutch Dubbed Versions of the Songs of Disney's *Frozen*“. In: *New Voices in Translation Studies* 19. S. 1–24.

Taylor, Sarah / Theobald, Barry-John / Matthews, Iain (2015): „A mouth full of words: visually consistent acoustic redubbing“. In: *IEEE International Conference on Acoustics, Speech, and Signal Processing (ICASSP)*. Abgerufen am 15.12.2022, https://la.disneyresearch.com/wp-content/uploads/A-Mouth-Full-of-Words-Visually-Consistent-Acoustic-Redubbing-Paper.pdf

Vercauteren, Gert / Reviers, Nina (2022): „Audio Describing Sound – What Sounds are Described and How? Results From a Flemish Case Study“. In: *Journal of Audiovisual Translation* 5/2. S. 114–133. [DOI: https://doi.org/10.47476/jat.v5i2.2022.232].

Vilaro, Anna / Orero, Pilar (2013). „Leitmotif in Audio Description: Anchoring Information to Optimise Retrieval“. In: *International Journal of Humanities and*

Social Science 3/5. S. 56–64. Abgerufen am 14.08.2023, https://www.ijhssnet.com/journals/Vol_3_No_5_March_2013/6.pdf

Wünsche, Maria (2022): *Untertitel im Kinderfernsehen. Perspektiven aus Translationswissenschaft und Verständlichkeitsforschung*. Berlin: Frank & Timme.

Ying, Cui / Hui, Wang (2022): „Film Song Translation: Verbal, Vocal, and Visual Dimensions on the Chinese Translation of Amazing Grace in the Film Forever Young". In: *Babel* 68/4. S. 565–585. [DOI: https://doi.org/10.1075/babel.00280.cui].

Henrik Gottlieb

AVT und Politik[1]

1 Politik und Richtlinien

AVT-Richtlinien – zur Konkretisierung einer allgemeineren AVT-Politik – finden sich zu allen Etappen, von der Programmplanung bis zur Publikumsrezeption.

1.1 Auswahl der Produktionen

Der internationale Programmaustausch wird von englischsprachigen Produktionen dominiert, da diese ein geringeres wirtschaftliches Risiko darstellen als der Einkauf und die Übersetzung von Produktionen aus Sprachen oder Kulturen, die dem Zielpublikum weniger bekannt sind.

Im Gegensatz zu einer nationalistischen AVT-Politik – wie sie etwa China mit einer offiziellen Begrenzung der Anzahl ausländischer Produktionen betreibt (Hsiao 2016: 239) – ist ein System mit uneingeschränkten Importen von fremdsprachigen Filmen kostenwirksam und ein mögliches Zeichen für kulturelle Offenheit. Allerdings sollte dies nicht überschätzt werden: Dass 2001 in Großbritannien elf Produktionen von den Top 20 der fremdsprachigen Filme aus Indien stammten, war weniger mit dem Interesse der einsprachigen britischen Bevölkerung an indischen Filmen zu erklären als mit der Anzahl Menschen, die aus dieser Region Asiens stammen (Cronin 2009: 20). Weltweit ist zu beobachten, dass Filme in der eigenen Sprache bevorzugt werden.

1 Dieses Kapitel ist eine gekürzte, neu strukturierte und aktualisierte Fassung von Gottlieb 2018b, ins Deutsche übersetzt und lektoriert von Selina Bayer, Christina Klotz, Katrin Kocianová, Karla Prinssen, Mirjam Sutter, Divya Vogel und Beatrice Weber.

1.2 Wahl der zu übersetzenden Produktionen

Dass audiovisuelle Produktionen übersetzt werden, ist nicht immer eine Selbstverständlichkeit. In der sich rasch verändernden und profitorientierten Medienbranche werden Übersetzungen meistens nicht als Priorität angesehen, sondern als notwendiges Übel. Obwohl die Rentabilität von Produktionen vom Export in „fremde" Länder abhängt, sind sie oft nicht auf eine Übersetzung ausgelegt. Zudem sind selbst in demokratischen, mehrsprachigen Gesellschaften manche Sprachen tendenziell „gleicher" als andere. Dazu kommen die Kosten einer Übersetzung und politische Faktoren, die gewisse Sprachen begünstigen, was dazu führen kann, dass audiovisuelle Produktionen den Übersetzungsbedürfnissen eines großen Teils des Zielpublikums nicht gerecht werden.

Ein Paradebeispiel dafür ist Südafrika: Obwohl es einheimische Produktionen in fast allen elf Amtssprachen gibt, dominieren englischsprachige Inhalte das Fernsehen. Englische Dialoge werden zudem nie untertitelt, auch wenn nur etwa zehn Prozent der Bevölkerung zuhause Englisch sprechen und nur die Hälfte der Personen, die eine der anderen zehn Amtssprachen sprechen, das Gefühl hat, Englisch zu „verstehen" (Gottlieb 2020: 333, Kruger 2012: 500).

1.3 Wahl der AVT-Form

Seit den ersten Filmsynchronisationen, die in den meisten großen (europäischen) Ländern aus den frühen 1930er Jahren datieren, haben sich die nationalen Vorlieben bei der AVT kaum verändert. Untertitelungen waren nur in kleineren Sprachgemeinschaften anzutreffen, wo Geld ein ausschlaggebender Faktor war – und immer noch ist: In Europa ist die Untertitelung zehnmal günstiger als die Lippensynchronisation (Media Consulting Group 2007: 38).

Wegen ihrer unterschiedlichen semiotischen Form (Gottlieb 2018a) verkörpern die Untertitelung und die Synchronisation auch unterschiedliche kulturelle und politische Werte. Eine frankokanadische Wissenschaftlerin formulierte dies folgendermaßen:

> Subtitling and dubbing represent two extremes on the translation spectrum because they originate from two opposite types of cultural

> systems. Subtitling corresponds to a weaker system open to foreign influences. Dubbing results from a dominant nationalistic system in which a nationalistic film rhetoric and language policy are promoted equally. Suppressing or accepting the foreign nature of imported films is a key to understanding how a country perceives itself in relation to others, and how it views the importance of its own culture and language. (Danan 1991: 613)

Da Synchronisation eine tendenziell einbürgernde Form der Translation ist, werden bei synchronisierten Filmen und TV-Serien mehr linguistische Eingriffe mit negativen (oder positiven) Auswirkungen vorgenommen als bei Untertitelungen oder auch beim Voice-over. Letztere werden manchmal als sinnvoller Kompromiss zwischen der semantischen und semiotischen Überfrachtung bei der Untertitelung und dem forcierten Ersetzen der Originalstimmen beim Synchronisieren angesehen.

1.4 Wahl der zu übersetzenden Passagen

Die Entscheidung, welche verbalen Elemente übersetzt werden sollen, fällt nicht immer leicht. Eine zentrale semiotische Abgrenzung beim Übersetzen von audiovisuellem Material liegt darin, was als Dialog angesehen wird – und somit übersetzt werden muss – und was zu Musik und Geräuschen gehört. In der üblichen Film- oder Fernsehproduktion kommen alle verbalen Äußerungen für eine Übersetzung infrage, die das Publikum hören soll. Doch manchmal werden auch unhörbare Dialoge oder Passagen, die es nicht in die Endversion geschafft haben, in den Untertiteln wiedergegeben – zum Erstaunen des Publikums.

Bei der Synchronisation ist es dem Publikum jedoch nicht möglich, hinzugefügte Elemente zu erkennen, wenn die Charaktere von der Kamera abgewandt sind – wodurch Spielraum für Verfälschungen besteht. Eine Analyse eines englischsprachigen Films in italienischer Synchronisation hat Folgendes gezeigt: „Changes to the script are done by taking advantage of off-camera shots and musical breaks. As a result, a film that aimed at depicting a world of confused, sometimes even cynical, teenagers in search of an identity was turned

through dubbing into a comedic, unproblematic re-evocation of the old good times“ (Zanotti 2012: 366).

Im Gegensatz zur Untertitelung, wo schnelle Rede normalerweise um 20-40 Prozent verdichtet wird, hat die Synchronisation den semiotischen Vorteil, dass ein dem Original entsprechender Ton kreiert werden kann. Dennoch werden in synchronisierten Produktionen manchmal erhebliche Teile gesprochener Diskurse nicht neu vertont. In Musicals wird der Gesang oft im Original beibehalten, was zu absurden Endergebnissen führen kann. So wurde der Film *Amadeus* über das Leben Mozarts, im Original in englischer Sprache (!), in Deutschland und Österreich mit auf Deutsch synchronisiertem Dialog gezeigt, alle Arien wurden jedoch auf Englisch belassen (Götz / Herbst 1987: 22–23).

Bei mehrsprachigen Filmen – ein Thema, das immer mehr wissenschaftliche Beachtung erhält (Şerban / Meylaerts 2014, Heiss 2016, Corrius / Zabalbeascoa 2019, Monti 2022) – kann eine (Nicht-)Übersetzung tatsächlich auf bewusste AVT-Strategien hindeuten. Doch besonders wenn eine „exotische“ Sprache in einer vermeintlich einsprachigen ausländischen Produktion vorkommt, erfolgt die Nicht-Übersetzung von Passagen in der „unerwarteten“ Sprache womöglich schlichtweg aufgrund der fehlenden Sprachkenntnisse des Übersetzers oder der Übersetzerin.

Wenn der Dialog in der „exotischen“ Sprache von der Hauptfigur (oder mehreren Charakteren) des Films nicht verstanden wird, ergibt sich die Strategie der Nicht-Übersetzung jedoch aus dem zentralen Aspekt der Identifikation mit dem Publikum. Diese bewusste Verfremdungsstrategie wurde z. B. bei den dänischen Untertiteln des französischen Liebes- und Gerichtsdramas *L’Hermine* (2015/2016) eingesetzt. In diesem Film sprechen alle Personen Französisch, darunter auch einige Geschworene mit Wurzeln in den Maghreb-Staaten. In einer hitzigen persönlichen Diskussion unter den Geschworenen wechseln zwei Jurymitglieder jedoch ins Arabische, sodass die anderen nicht verstehen, worüber sie sich streiten. Wäre diese Auseinandersetzung untertitelt worden, hätte das Publikum mehr Informationen als die Figuren im Film, die (wie der Großteil des ausgangssprachlichen Publikums) kein Arabisch sprechen, und ein anderssprachiges Publikum hätte den Sprachwechsel vom Französischen ins Arabische möglicherweise nicht einmal bemerkt.

1.5 Wahl der Übersetzungsstrategie

Im vielzitierten und von der European Association for Studies in Screen Translation (ESIST) empfohlenen „Code of Good Subtitling Practise" (Ivarsson / Carroll 1998) wird betont: „Translation quality must be high with due consideration of all idiomatic and cultural nuances". Dieses „Gebot" widerspricht der folgenden Empfehlung: „There must be a close correlation between film dialogue and subtitle content; source language and target language should be synchronized as far as possible". Dieser Ansatz der formalen Äquivalenz ist als lesefreundlicher Vorschlag gedacht, kann jedoch zu Untertiteln verleiten, welche die Satzstruktur der Originalsprache übernehmen und unidiomatische oder markierte Formulierungen enthalten (Gottlieb 2009). Diese Strategie wird auch bei der Synchronisation angewendet, um eine optische Übereinstimmung mit den Lippenbewegungen zu erreichen, und kann unnatürlich klingende Sätze hervorbringen, selbst dann, wenn die Charaktere nicht sichtbar sind. Eine solche vom Englischen beeinflusste Sprache, oft *Dubbese* genannt, wurde in deutschen, italienischen und spanischen Synchronisationen eingehend analysiert (Herbst 1997, Pavesi 2005, Valdeón 2011) und findet sich sogar in italienischsprachigen Originalproduktionen (Bucaria 2008: 150–151).

Beim Thema der politisch motivierten Zensur audiovisueller Übersetzung sind autoritäre Gesellschaften die üblichen Verdächtigen für ideologische Manipulationen (Sedighi / Tabrizi 2012, Alsharhan 2020). Eine Sonderausgabe einer italienischen Kulturzeitschrift zu dieser Thematik enthielt Beiträge zur Zensur von ausländischen Filmen im faschistischen Spanien und im Italien unter Mussolini sowie Artikel zur Manipulation übersetzter Fernsehserien und Filme im 21. Jahrhundert in China, im Iran und sogar in Italien (Díaz Cintas *et al.* 2016, Bucaria 2018).

Synchronisationen von ausländischen Filmen in der BRD und DDR sind ein seltenes Beispiel einer lokalen (und von Verfälschungen geprägten) AVT-Politik. In ihrem Artikel „Zwei deutsche Olsenbanden" kritisiert Barbara Gentikow (1994) die Synchronisierung als „imperialistisch, hegemonistisch und/oder ethnozentrisch" (1994: 151). Aus ihrem Vergleich der zwei deutschen Synchronfassungen der dänischen Kriminalkomödie *Olsenbanden overgiver sig aldrig* (1979) folgert sie, dass in der westdeutschen Synchronisation im

Gegensatz zum DDR-Pendant folgende Aspekte misslungen sind: 1) Es handelt sich um „eine stark entpolitisierte Fassung“; 2) in der Übersetzung stellt die Synchronisation den ursprünglichen Inhalt oft falsch dar; 3) mehrere Szenen wurden herausgeschnitten; 4) um auch ein weniger gebildetes Publikum anzusprechen, wurden redundante Dialoge hinzugefügt (Gentikow 1994: 158–159).

Gentikow (1994) bezeichnet diese Trivialisierung als „Konsequenz einer Programmpolitik, die mehr auf hohe Zuschauerzahlen als auf Textqualität setzt“ (1994: 166–167). Ironischerweise wurde die Olsenbande-Filmreihe, die in der DDR äußerst populär war, in Westdeutschland nie ein wirtschaftlicher Erfolg, und nur fünf der 14 Filme wurden im westdeutschen Fernsehen gezeigt. Zum Misserfolg der extrem zielsprachenorientierten Übersetzungsstrategie bei der westdeutschen Version bemerkt Gentikow: „[E]ine so starke Verdeutschung, wie sie hier vorgenommen wurde, ist keine Garantie dafür, daß ein deutsches Publikum den Text akzeptiert“ (1994: 167).

Dass in der ostdeutschen Synchronisation der Olsenbande-Filme scheinbar weniger Änderungen vorgenommen wurden als in der westdeutschen, ist womöglich eher auf den volkstümlichen Humor der Olsenbande und eine unterschwellige Sympathie für den „kleinen Mann“ zurückzuführen als darauf, dass die für Filme und Fernsehen zuständigen Behörden in der DDR eine sehr ausgangssprachenorientierte Übersetzungsstrategie bevorzugten: Während ein höchst ulkiger Polizist im Original Presseleute „kommunister og småbørnspædagoger“ [Kommunisten und Kleinkinderzieher] nennt, betitelt er sie in der ostdeutschen Version als „bärtig und ungewaschen“ (Gentikow 1994: 162). Interessanterweise wurde diese Szene in der westdeutschen Version vollständig gestrichen.

Zwischen offizieller Zensur und Selbstzensur zu unterscheiden, ist nicht immer einfach. Wie von Merkle (2018) bemerkt, können gewisse Normen – auch solche zur Standardisierung der Sprache – eine Selbstzensur durch die Übersetzenden bewirken. Es stellt sich allerdings die Frage: „[I]s it useful and pertinent to treat the imposition of a linguistic norm as censorship?“ (2018: 246)

Ob selbst auferlegt oder nicht, Manipulation ist oft Teil von religiösen Programmen. Eine arabischsprachige Untertitlerin, die sich mit arabisch-islamischen Programmen mit englischen Untertiteln des Fernsehsenders Iqraa

beschäftigt, argumentiert: „[M]ost of the rewriting and manipulation that takes place in the translation serves the purpose of rendering the TT more intelligible and informative, hence reinforcing its didactic and educational dimensions.“ (Elgebaly 2012: 436–437)

Elgebaly (2012) ist nicht die Einzige, die im Kontext der (audiovisuellen) Übersetzung manipulative Eingriffe propagiert. Auch Díaz Cintas vertritt eine neue, aktivistische Sichtweise:

> Migrating from a passive role as mere transmitters of information, translators are now considered to be active agents participating in the shaping of the ideological discourse of their culture, whose system of values they may consciously or unconsciously accept, contributing to their dissemination or subversion. (2012: 283)

Übersetzende sowie das Publikum nehmen diese manipulative Entwicklung jedoch nicht unbedingt als Segen wahr, sondern können darin eine Bedrohung der Authentizität und der Treue von Übersetzungen sehen. Das Publikum ist an der Meinung der (audiovisuellen) Übersetzenden nicht interessiert, sondern möchte auf den unverwässerten Inhalt zurückgreifen, ob dieser nun politischer Natur ist oder nicht. Díaz Cintas hält dazu fest: „[W]hat is translated, and how it is translated, is determined by the interests and structure of the host target cultural system“ (2012: 284). Trotzdem würde es gegen die Berufsethik von Übersetzenden verstoßen, dies passiv hinzunehmen. Glücklicherweise lassen sich audiovisuelle Produktionen, insbesondere im Falle einer Untertitelung, aufgrund der verräterischen Präsenz des Originalbilds und -tons weniger einfach verfälschen als monosemiotische schriftliche Texte wie Romane oder Essays.

1.6 Wahl der Übersetzenden

Vor dem Aufkommen der digitalen Medien wandten sich Filmverleihe und TV-Sender in den Importländern an interne Untertitelnde, lokale Freelance-Übersetzende oder Synchronisationsagenturen vor Ort. Alle fremdsprachigen Produktionen wurden somit von Personen übersetzt, deren Erstsprache die

Zielsprache war und die gemäß den sprachlichen und technischen Standards der Zielkultur übersetzten. In der Untertitelungsindustrie hat sich dies geändert: Ein Großteil der Untertitelungen wird heute im Herkunftsland angefertigt, d. h. in den USA, was zu einer zunehmenden internationalen Standardisierung führt, zum Beispiel mit dem sogenannten *Captioning*, den Untertitelungen für Gehörlose und Schwerhörige nach US-Konvention. Amerikanische Produktionsgesellschaften und globale Streamingplattformen scheinen sich wenig Gedanken über die Übersetzungsqualität und Zufriedenheit des Publikums zu machen – niedrigere Übersetzungskosten haben Priorität. Ebenso betont Díaz Cintas, Untertitelung sei „fast, inexpensive, flexible and easy to produce, qualities that make it the perfect translation ally of globalization and the preferred mode of AVT on the world wide web“ (2012: 288).

Unbezahltes Fansubbing von Laien, das als „freiwilliges Untertiteln“ dargestellt wird, soll: „contribute to the improvement of a wide array of translation skills and open up the door for the move into the professional world“ (Çavuşoğlu 2020: 83). Von Laien produzierte Untertitel weisen zudem nicht zwingend eine schlechtere Qualität auf als Untertitel von Fachpersonen (Orrego-Carmona 2016). Günstige (oder sogar kostenlose) Untertitelung ist jedoch ein zweischneidiges Schwert: Was aus dem Elfenbeinturm der Übersetzungswissenschaft oder in den Augen von Filmbegeisterten oder politischen Aktivistinnen und Aktivisten positiv erscheinen mag, kann die Arbeitsbedingungen von professionell Untertitelnden weltweit untergraben. Fansubbing und Crowdsourcing werden von ziemlich realitätsfernen Forschenden oft gelobt. Doch diese Praktiken können zu einer unheiligen Allianz mit skrupellosen internationalen Synchronisations- und Untertitelungsagenturen führen, deren Profitgier einen Unterbietungswettlauf ausgelöst hat, da sie unterbezahlte Laien und Studierende beschäftigen. Eine Person, die professionell untertitelt, äußerte in einer Interviewstudie dazu Folgendes: „[A]ttempts are being made time and again to push prices further down. Especially the big companies sometimes offer me rates that are below the level that was usual twenty years ago. Unfortunately, there is always someone who will work for even less money“ (Künzli 2023: 98).

Diese Prekarisierung dürfte in Synchronisationsgemeinschaften ohne langjährige Tradition hochwertiger Kino- und TV-Untertitelung besonders ausge-

prägt sein. Doch selbst in Ländern, in denen die Untertitelung fest etabliert ist (Pedersen 2019), sehen sich professionelle Untertitelnde nun von zwei Seiten bedroht: von Unternehmen, die immer schlechtere Löhne und Arbeitsbedingungen bieten, und von naiven Forschenden und egozentrischen Aktivistinnen und Aktivisten, die zu ausbeuterischen Bedingungen beitragen, indem sie die „kostengünstige" (Amateur-)Untertitelung von Produktionen begrüßen – für kommerzielle japanische Animes ebenso wie für unzensierte amerikanische Fernsehserien oder aktivistisches Online-Material.

In der Diskussion über die Politik im Bereich der (audiovisuellen) Übersetzung drängt sich somit die Frage auf, ob die Gefahr einer „Uberisierung" und einer Entwicklung hin zu prekären Arbeitsbedingungen für professionelle Übersetzende besteht, die nicht mehr in der Lage sind, ihren Lebensunterhalt zu verdienen – aufgrund von Dumpinglöhnen, florierendem Amateurismus und zahlreichen Urheberrechtsverletzungen (durch Fansubbing und Fandubbing; Massida 2020: 196–200) bis hin zu Plagiaten (über Online-Untertitelungsportale; Fullerton 2015).

1.7 Bedürfnisse des Publikums

Auch wenn Untertitelungen bei einem gebildeten erwachsenen Publikum weltweit verbreitet sein mögen, stellen diese einen Bruch des „Illusionsvertrags" zwischen dem Publikum und den Filmschaffenden dar. So können die semiotischen Abweichungen und kognitiven Anforderungen von Untertiteln (Gottlieb 2012b: 39) dazu führen, dass ein mit dieser Art von AVT wenig vertrautes Publikum Vorbehalte gegenüber untertitelten Produktionen hat. Da Untertitelungen zudem eine offene (*overt*) Form der Translation sind, kann das Publikum Qualitätsmängel bemerken, auch wenn es den Originaldialog nicht versteht oder hören kann.

Üblicherweise wird dem Publikum nur eine Form der AVT angeboten. Mit dem Aufkommen der DVD entstand für (einige) Zuschauende die Möglichkeit, zwischen verschiedenen Sprachversionen zu wählen. Dennoch bleibt die personalisierte Untertitelung (Gottlieb 2014: 46–47) auch heute noch eine Wunschvorstellung. Der unsegmentierte „One-size-fits-all"-Ansatz ist noch im Jahr 2023 bei Free-TV- und Streaminganbietern weltweit Standard. Damit

erhalten alle dasselbe für ihr Geld, trotz gut dokumentierter unterschiedlicher Bedürfnisse des Publikums (Gottlieb 2015).

Selbst in normalerweise als einsprachig angesehenen Gesellschaften würden inländische Produktionen ihr Potenzial vergrößern, wenn diese für Minderheitensprachen – meistens von eingewanderten Personen – übersetzt würden. Ein Blick nach Dänemark zeigt: 2015 waren 86 Prozent aller vorproduzierten dänischen TV-Sendungen von *Danmarks Radio* und 63 Prozent der Live-Sendungen auf allen sechs öffentlich-rechtlichen Sendern nur für Gehörlose und Schwerhörige (auf Dänisch) untertitelt. Auch im Jahr 2023 ist keine einzige Sendung in einer Minderheitensprache untertitelt, obwohl fast 12 Prozent der Bevölkerung (692 311 Personen) im Ausland geboren wurden – und somit Dänisch nicht als Erstsprache haben (Danmarks Statistik 2022).

Ironischerweise wird in Skandinavien viel Geld und Zeit in die Untertitelung von Dialogen in den Nachbarsprachen investiert, obwohl es dem Publikum oft schwerer fällt, ausgeprägte nationale Dialekte zu verstehen als andere skandinavische Sprachen. So verstehen viele Dänischsprachige die in Norwegen vorherrschende Bokmål-Varietät besser als den nahe an der deutschen Grenze gesprochenen Sønderjysk-Dialekt. Aus politischen Gründen wird das dänische Sønderjysk für Hörende jedoch nie untertitelt, während dies beim Norwegischen vorgeschrieben ist.

Anders sieht es in Sprachgemeinschaften wie der deutschsprachigen Schweiz aus: Die Untertitelung von Schweizerdeutsch mit Standarddeutsch kann durchaus Sinn ergeben. Würde hingegen Standarddeutsch – für ein hörendes Publikum – Schweizerdeutsch untertitelt, ginge es vielmehr um ein sprachpolitisches Signal als um ein echtes Bedürfnis, da gesprochenes Standarddeutsch von allen verstanden wird.

2 Sprachpolitische Aspekte

Die Untertitelung hat zwei bekannte politisch relevante Eigenschaften: Untertitel fördern die Lesekompetenz und unterstützen den Fremdsprachenerwerb des Publikums ungeachtet des Alters (Gottlieb 2004: 88–89, Talaván Zanón 2011). Dies hat zum Teil dazu beigetragen, dass Englisch in vielen Sprachge-

meinschaften nun nicht mehr als Fremd-, sondern als Zweitsprache wahrgenommen wird (Gottlieb 2020: 160–163) und gleichzeitig als Relaissprache *par excellence* dient (Gottlieb 2012b: 54–56). Wenn englischsprachige Untertitel als *Relais* bzw. *Pivot* zwischen dem originalen L1-Soundtrack und den finalen L2-Untertiteln zum Einsatz kommen, können allerdings englischsprachige Elemente und sogar Fehler der *Relais*-Untertitel in den L2-Untertiteln übernommen werden (Künzli 2023: 102).

Übersetzungen beruhen oft auf einem englischsprachigen Original, was aufgrund der dominanten Rolle dieser Sprache treffend als *Downstream*-Übersetzung bezeichnet wird: So wie ein Fluss Sedimente mitführt und ablagert, fließen auch bei der Untertitelung oft Eigenheiten des Englischen in den Zieltext mit ein (Gottlieb 1999, 2001, 2009, 2012a). Das Gegenteil dazu ist die *Upstream*-Übersetzung, bei der der Transfer von einer kleinen in eine große Sprache – auch hier oft ins Englische – stattfindet. In einer dänischen Studie zur Übertragung von kulturspezifischen Elementen in Spielfilmen wurde festgestellt: „[W]hile 55% of all American localisms were retained in the Danish subtitles, only 24% of Danish localisms survived in translation" (Gottlieb 2009: 34).

Übersetzungs*richtlinien* werden oft mit Übersetzungs*strategien* gleichgesetzt. Anhand von Daten aus Skandinavien hat Pedersen (2011) gezeigt, wie Substitutionsstrategien – bei denen ein fremdkulturspezifisches Element durch ein ähnliches einheimisches ersetzt wird – in der *Downstream*-Untertitelung gegenüber stärker an der Ausgangskultur orientierten Lösungen an Einfluss verlieren. Letztere behalten die ausgangskulturelle (angloamerikanische) Komponente häufig bei. Solche Strategien stehen in Einklang mit den zielsprachlichen Entwicklungen und spiegeln die soziopolitischen Realitäten der heutigen Gesellschaft wider.

Die Dominanz des Englischen fördert möglicherweise „a general lack of pride in languages defined as minor and cultures portrayed as inferior" (Matta 2016: 336). Diese Aussage bezieht sich zwar auf Indien und dessen 22 Amtssprachen – die allerdings von Hindi (und Englisch) dominiert werden – trifft jedoch auch auf die übrige Welt inklusive Europa zu.

Interkulturelles Verständnis zwischen Sprachgemeinschaften (Minderheits- und Mehrheitssprachen) ist der sicherste Weg, um Anglozentrismus in der audiovisuellen Übersetzung zu vermeiden. Dafür braucht es einen weniger

einseitigen internationalen Programmaustausch und kultursensiblere Übersetzungspraktiken.

Aus sprachpolitischer Sicht stellt Synchronisation durch den Wegfall der Ausgangssprache einen ethnozentrischen Ansatz der audiovisuellen Übersetzung dar. Untertitelung gewährt Zugang zum Originalton, womit sie fremden Kulturen gegenüber offener und weniger anfällig für Manipulationen ist, da das Publikum Unstimmigkeiten zwischen dem Dialog und den Untertiteln feststellen könnte. Allerdings wird (hörenden) Sprachminderheiten nach wie vor keine personalisierte Untertitelung angeboten. Da zudem bei den „fremdsprachigen" Produktionen englischsprachige Inhalte dominieren, besteht bei einer handelsüblichen Untertitelung die Gefahr, dass sprachliche und kulturelle Werte aus dem angloamerikanischen Original in Versionen für kleine Sprachgemeinschaften noch mehr Gewicht erhalten als bei einer Synchronisation.

Verwandte Themen

- Soziologische Zugänge, S. 95–104.
- Untertitelung, S. 107–122.
- Synchronisation, S. 123–140.
- Normen und Qualität in der AVT, S. 345–359.

Weiterführende Literatur

Meylaerts, Reine (2018): „The politics of translation in multilingual states". In: Fernández, Fruela / Evans, Jonathan [Hrsg.]: *The Routledge Handbook of Translation and Politics*. Abingdon: Routledge. S. 221–237. | Dieser Artikel kann als Kritik an der „offiziellen" Auffassung, dass Mehrsprachigkeit und folglich Übersetzung Demokratie und Integration gefährden, gelesen werden.

Pruys, Guido (1997): *Die Rhetorik der Filmsynchronisation: Wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden.* Tübingen: Gunter Narr. | In dieser Monographie werden die politischen, ideologischen und auch pragma-

tischen Gründe für Eingriffe in audiovisuelle Texte im Zuge der Synchronisation beleuchtet. Der Zeitraum reicht dabei von den Anfängen des Stummfilms über die nationalsozialistische Diktatur bis in die 1980er Jahre und umfasst sowohl die damalige Bundesrepublik Deutschland als auch die DDR.

Valdeón, Roberto A. [Hrsg.] (2010): *Translating Information*. Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo. | Dieser Sammelband zeigt das Potenzial für Manipulationen bei der weltweiten Übersetzung von Nachrichten.

Literaturverzeichnis

Schriftliche Quellen

Alsharhan, Alanoud (2020): „Netflix's No-Censorship Policy in Subtitling Taboo Language from English into Arabic". In: *Journal of Audiovisual Translation* 3/2. S. 7–28. [DOI: https://doi.org/10.47476/jat.v3i2.2020.127].

Bucaria, Chiara (2018): „Genetically modified TV, or the manipulation of US television series in Italy". In: *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice* 26/6. S. 930–945. [DOI: https://doi.org/10.1080/0907676X.2017.1407349].

Bucaria, Chiara (2008): „Acceptance of the norm or suspension of disbelief? The case of formulaic language in dubbese". In: Chiaro, Delia / Heiss, Christine / Bucaria, Chiara [Hrsg.]: *Between Text and Image. Updating research in screen translation*. Amsterdam: Benjamins. S. 149–163.

Çavuşoğlu, Ebru (2020): „The Best of Both Worlds: From Volunteer Subtitling to Professional Subtitling". In: *transLogos* 3/2. S. 83–102. [DOI: https://dx.doi.org/10.29228/transLogos.28].

Corrius, Montse / Zabalbeascoa, Patrick (2019): „Translating Code-Switching on the Screen: Spanglish and L3-as-Theme". In: *Journal of Audiovisual Translation* 2/2. S. 72–91. [DOI: https://doi.org/10.47476/jat.v2i2.96].

Cronin, Michael (2009): *Translation goes to the Movies*. London & New York: Routledge.

Danan, Martine (1991): „Dubbing as an expression of nationalism". In: *Meta* 36/4. S. 606–614. [DOI: https://doi.org/10.7202/002446ar].

Danmarks Statistik (2022): *Befolkning.* Abgerufen am 11.08.2023, https://www.dst.dk/da/Statistik/emner/borgere/befolkning

Díaz Cintas, Jorge (2012): „Clearing the Smoke to See the Screen: Ideological Manipulation in Audiovisual Translation“. In: *Meta* 57/2. S. 279–293. [DOI: https://doi.org/10.7202/1013945ar].

Díaz Cintas, Jorge / Parini, Ilaria / Ranzato, Irene [Hrsg.] (2016): *Ideological Manipulation in Audiovisual Translation* (Themenheft). In: *Altre Modernità. Rivista di studi letterari e culturali.* Abgerufen am 11.08.2023, http://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/issue/view/888/showToc

Elgebaly, Nermine (2012): „Accommodating Audience Needs in Islamic Subtitling: A Case of Manipulation?“. In: *Meta* 57/2. S. 423–438. [DOI: https://doi.org/10.7202/1013954ar].

Fullerton, Jamie (2015): *The obsessive world of China's amateur „Sherlock“ subtitlers.* Abgerufen am 11.08.2023, https://www.vice.com/en/article/ae3mj5/the-obsessive-world-of-chinas-amateur-sherlock-subtitlers

Gentikow, Barbara (1994): „Zwei deutsche Olsenbanden. Übersetzung zwischen Kulturtransfer und kultureller Hegemonie“. In: *Text / Kontext. Zeitschrift für germanistische Literaturforschung in Skandinavien* 19/1. S. 148–171.

Gottlieb, Henrik (2020): *Echoes of English. Anglicisms in Minor Speech Communities – with Special Focus on Danish and Afrikaans.* Berlin: Peter Lang.

Gottlieb, Henrik (2018a): „Semiotics and Translation“. In: Malmkjær, Kirsten / Hild, Adelina [Hrsg.]: *The Routledge Handbook of Translation and Linguistics.* Abingdon: Routledge. S. 45–63.

Gottlieb, Henrik (2018b): „The politics of audiovisual translation“. In: Fernández, Fruela / Evans, Jonathan [Hrsg.]: *The Routledge Handbook of Translation and Politics*. Abingdon: Routledge. S. 323–342.

Gottlieb, Henrik (2015): „Different viewers, different needs: Personal subtitles for Danish TV?“ In: Romero-Fresco, Pablo [Hrsg.]: *The Reception of Subtitles for the Deaf and Hard of Hearing in Europe.* Bern: Peter Lang. S. 17–44.

Gottlieb, Henrik (2014): „Foreign Voices, Local Lines: In defense of visibility and domestication in subtitling“. In: Garzelli, Beatrice / Baldo, Michela [Hrsg.]: *Subtitling and Intercultural Communication* (Interlinguistica 1. Studi contrastivi tra Lingue e Culture). Pisa: Edizioni ETS. S. 27–54.

Gottlieb, Henrik (2012a): „Old films, new subtitles, more Anglicisms?" In: Remael, Aline / Orero, Pilar / Carroll, Mary [Hrsg.]: *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads. Media for All 3.* Amsterdam: Rodopi. S. 249–272.

Gottlieb, Henrik (2012b): „Translation into ‚minor' languages: Invisibility vs. Anglification". In: Aldarete-Díez, Pilar / Incalcaterra McLoughlin, Laura / Ní Dhonnchadha, Labhaoise / Ní Uigín, Dorothy [Hrsg.]: *Translation Technology and Autonomy in Language Teaching and Learning.* Bern: Peter Lang. S. 37–71.

Gottlieb, Henrik (2009): „Subtitling against the current: Danish concepts, English minds". In: Díaz-Cintas, Jorge [Hrsg.]: *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol: Multilingual Matters. S. 21–46.

Gottlieb, Henrik (2004): „Language-political implications of subtitling". In: Orero, Pilar [Hrsg.]: *Topics in Audiovisual Translation.* Amsterdam: Benjamins. S. 83–100.

Gottlieb, Henrik (2001): „*In video veritas*: Are Danish voices less American than Danish subtitles?". In: Chaume, Frederic / Agust, Rosa [Hrsg.]: *La traducción en los medios audiovisuales.* Castelló de la Plana: Universitat Jaume I. S. 193–220.

Gottlieb, Henrik (1999): „The impact of English: Danish TV subtitles as mediators of Anglicisms". In: *ZAA. Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 47/2. S. 133–153.

Götz, Dieter / Thomas Herbst (1987): „Der frühe Vogel fängt den Wurm: Erste Überlegungen zu einer Theorie der Synchronisation (Englisch–Deutsch)". In: *AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 12/1. S. 13–26.

Heiss, Christine (2016): „Sprachhegemonie und der Gebrauch von Untertiteln in mehrsprachigen Filmen". In: *trans-kom* 9/1. S. 5–19. Abgerufen am 11.08.2023, http://www.trans-kom.eu/ihv_09_01_2016.html

Herbst, Thomas (1997): „Dubbing and the dubbed text – Style and cohesion: Textual characteristics of a special form of translation". In: Trosborg, Anna [Hrsg.]: *Text Typology and Translation*. Amsterdam: Benjamins. S. 291–308.

Hsiao, Chi-hua (2016): „Annotating narrative performance in subtitle groups in China". In: *Pragmatics and Society* 7/2. S. 239–264. [DOI: https://doi.org/10.1075/ps.7.2.04hsi].

Ivarsson, Jan / Carroll, Mary (1998): *Code of Good Subtitling Practice*. Abgerufen am 11.08.2023, https://esist.org/resources/avt-guidelines-and-policies/

Kruger, Jan-Louis (2012): „Ideology and Subtitling: South African Soap Operas“. In: *Meta* 57/2. S. 496–509. [DOI: https://doi.org/10.7202/1013958ar].

Künzli, Alexander (2023): „How subtitling professionals perceive changes in working conditions: An interview study in German-speaking countries“. In: *Translation and Interpreting Studies*. 18/1. S. 91–112. [DOI: https://doi.org/10.1075/tis.20107.kun].

Massida, Serenella (2020): „Fansubbing: Latest trends and future prospects“. In: Bogucki, Łukasz / Deckert, Mikołaj [Hrsg.]: *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*. London: Palgrave Macmillan.

Matta, Mara (2016): „Multilingualism and indigenous cinema in Northeast India: The case of Kokborik language films“. In: Mamula, Tijana / Patti, Lisa [Hrsg.]: *The Multilingual Screen: New Reflections on Cinema and Linguistic Difference*. New York: Bloomsbury Academic. S. 335–350.

Media Consulting Group (2007): *Study on Dubbing and Subtitling Needs and Practices in the European Audiovisual Industry. Final Report*. Paris: Media Consulting Group. Abgerufen am 07.09.2023, http://www.lt-innovate.org/sites/default/files/documents/1342-Study%20on%20dubbing%20and%20subtitling%20needs%20and%20practices%20in%20the%20European%20audiovisual%20industry%20(2008).pdf

Merkle, Denise (2018): „Translation and censorship“. In: Fernández, Fruela / Evans, Jonathan [Hrsg.]: *The Routledge Handbook of Translation and Politics*. Abingdon: Routledge. S. 238–253.

Monti, Silvia (2022): „Overcoming Linguacultural Barriers in Screen Translation: Cross-linguistic and Cross-cultural Encounters in the Italian Dubbed Version of Polyglot Films“. In: *Journal of Audiovisual Translation* 5/1. S. 22–48. [DOI: https://doi.org/10.47476/jat.v5i1.2022.153].

Orrego-Carmona, David (2016): „A reception study on non-professional subtitling: do audiences notice any difference?“. In: *Across Languages and Cultures* 17/2. S. 163–181. [DOI: https://doi.org/10.1556/084.2016.17.2.2].

Pavesi, Maria (2005): *La traduzione filmica. Aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*. Roma: Carocci.

Pedersen, Jan (2019): „Fansubbing in Subtitling Land. An Investigation into the Nature of Fansubs in Sweden“. In: *Target* 31/1. S. 50–76. [DOI: https://doi.org/10.1075/target.18017.ped].

Pedersen, Jan (2011): *Subtitling Norms for Television*. Amsterdam: Benjamins.

Sedighi, Ahmad / Tabrizi, Saeedeh Najian (2012): „On audiovisual translation: The effect of norms of dubbing taboos into Persian movies after the Islamic revolution in Iran“. In: *Journal of Language and Translation* 3/1. S. 37–49.

Şerban, Adriana / Meylaerts, Reine [Hrsg.] (2014): „Multilingualism at the cinema and on stage: A translation perspective“. In: *Linguistica Anterverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies* 13. S. 1–13. [DOI: https://doi.org/10.52034/lanstts.v13i].

Talaván Zanón, Noa (2011): „A quasi-experimental research project on subtitling and foreign language acquisition“. In: Incalcaterra-McLoughlin, Laura / Biscio, Marie / Ní Mhainnín, Máire Áine [Hrsg.]: *Audiovisual Translation. Subtitles and Subtitling.* Bern: Peter Lang. S. 197–217.

Valdeón, Roberto A. (2011): „Dysfluencies in simulated English dialogue and their neutralization in dubbed Spanish“. In: *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice* 19/3. S. 221–232. [DOI: https://doi.org/10.1080/0907676X.2011.573079].

Zanotti, Serenella (2012): „Censorship or Profit? The Manipulation of Dialogue in Dubbed Youth Films“. In: *Meta* 57/2. S. 351–368. [DOI: https://doi.org/10.7202/1013950ar].

Audiovisuelle Quellen

Amadeus (1984). Regie: Miloš Forman. Kinostart in der BRD 1984 *Amadeus.*

L'Hermine (2015). Regie: Christian Vincent. Kinostart in Dänemark 2016 *Hermelinen.* Untertitel von Lisbeth Beierholm, Oneliner.

Olsen Banden overgiver sig aldrig (1979). Regie: Erik Balling.

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

Marco AGNETTA

Marco Agnetta ist seit 2021 Assistenzprofessor am Institut für Translationswissenschaft an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck. Gegenwärtig ist er Koordinator der Forschungszentren *Hermeneutik und Kreativität* (seit 2013, IALT Leipzig) und *Rhythmuskonzepte in der Translation* (seit 2019, Universität Hildesheim). Seine Forschungsschwerpunkte liegen größtenteils in der kontrastiven Linguistik, im Übersetzen als (inter-)semiotischer Tätigkeit und in der Hermeneutik der Translation. Seit 2022 ist er Mitherausgeber der Reihe *Audiovisual Translation Studies* im Verlag Frank & Timme.

Jessica BERRY

Jessica Berry hat am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich ihr Masterstudium absolviert und zum Wandel vom Stummfilm zum Tonfilm in der mehrsprachigen Schweiz, der zwischen 1929 und 1934 stattfand, promoviert. Besonderer Fokus lag hierbei auf den sprachlichen Herausforderungen, die der Tonfilm mit sich brachte, und wie in dem multilingualen Land mit ihnen umgegangen wurde. Ihre Masterarbeit zu Sprachversionen wurde 2018 als *Kino der Sprachversionen: Mediale Praxis und Diskurse. Zu Beginn des Tonfilms, 1929–1933* publiziert.

Thorsten BIRK

Thorsten Birk, 1971 im Rheinland geboren und aufgewachsen, zieht nach dem Abitur zum Zivildienst nach Hamburg. Mitte der 90er Jahre beendet er dort das Studium der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte vorzeitig und widmet sich seinem Engagement in der quirligen Musikszene dieser schönen Stadt. Label, Studio, Musikverlag, Bookingagentur, digitales Start-Up – all diese Bereiche umfasst seine unternehmerische Tätigkeit. Bis er 2009 aus dem zunehmend müderen Musikgeschäft auf den Filmbereich stößt. Was zunächst als Unterstützung des damaligen SUBS-Managements begann, führte letztlich 2014 zur

Übernahme der gut eingeführten Untertitelfirma. Mit einem erfahrenen Team an Übersetzer:innen werden dort jährlich ca. 300 Filmuntertitelungen erstellt.

Denise BURKHARD

Denise Burkhard ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Anglistik, Amerikanistik und Keltologie der Universität Bonn, wo sie auch promovierte. Ihre Dissertation trägt den Titel *Exploited, Empowered, Ephemeral: (Re-)Constructions of Childhood in Neo-Victorian Fiction* und erschien 2023 bei v&r unipress/Bonn University Press. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen Neo-Victorian Studies, britische Literatur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Kinder- und Jugendliteratur und Adaptation Studies.

Sevita CASERES

Sevita Caseres schließt derzeit ihre Dissertation am University College Cork in Irland ab. Sie unterrichtet Translationswissenschaft, Audiovisuelle Translation und Französisch. Davor hat sie einen MA Übersetzen und Mehrsprachige Fachkommunikation (Französisch–Deutsch–Spanisch) an der Fakultät für Übersetzen und Dolmetschen der Universität Genf erworben. Ihre Forschungsinteressen sind professionelle und Amateur-Untertitelungspraktiken, Untertitelungsprozesse, Arbeitsbedingungen von UntertitlerInnen sowie kollaboratives Übersetzen.

Tabea DE WILLE

Tabea De Wille ist Associate Professor an der University of Limerick in Irland. Sie unterrichtet dort vor allem Lokalisierung, Internationalisierung und Übersetzungstechnologie. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Sprachgemeinschaften im Internet und Digitalisierung von Minderheitensprachen. Sie ist Leiterin des Localisation Research Centre an der University of Limerick. Vor ihrem Wechsel in den akademischen Bereich war sie in der Lokalisierung von Videospielen tätig.

Henrik GOTTLIEB

Henrik Gottlieb, emeritierter außerordentlicher Professor für Englisch an der Universität Kopenhagen, hat einen MA in Anglistik und angewandter Lin-

guistik, ein Doktorat (PhD) in Übersetzungswissenschaft und ein Doktorat (Dr. phil.) in Kontaktlinguistik. Von 1980 bis 1992 war er als Untertitler für den öffentlichen Dienst in Dänemark tätig. Seit 1989 hat er viel zur AVT und seit 1999 zum Einfluss des Englischen auf andere Sprachen, der teilweise durch Übersetzungen ausgeübt wird, publiziert. Dazu kommen zahlreiche Vorträge an Universitäten und auf internationalen Fachtagungen. Seine derzeitigen Forschungsinteressen liegen in den Bereichen Kontaktlinguistik, Sprachpolitik und Übersetzungswissenschaft, wobei er Korpusmethoden mit einem semiotisch basierten translationswissenschaftlichen Ansatz kombiniert.

Yvonne GRIESEL

Yvonne Griesel arbeitet als Dolmetscherin, Übersetzerin, Autorin und Übertitlerin für zahlreiche Theater, Festivals und Verlage. Neben ihrer langjährigen Lehrtätigkeit in der Übersetzer:innenausbildung an der Humboldt-Universität zu Berlin, einer Gastdozentur an der Universität Gießen, Vorträgen und Workshops an Universitäten, für Übersetzerverbände und an Theatern veröffentlichte sie mehrere Bücher und Artikel. Ihre Firma SPRACHSPIEL (www.sprachspiel.org) ist darauf spezialisiert, fremdsprachige Inszenierungen zu übertragen. Sie ist Teil des Vorstands des Internationalen Theaterinstituts (ITI). In ihrem Podcast „Überübersetzen“ schlägt sie eine Brücke zwischen Übersetzungstheorie und -praxis (www.ueberuebersetzen.de).

Birgit GRÜBL

Birgit Grübl ist als (Live-)Untertitelredakteurin in der Untertitelungsredaktion der ORF Online und Teletext GmbH & Co KG angestellt, produziert dort Semi-live-, Live- sowie timecodierte Untertitel und ist auch Teil des Audiodeskriptionsteams, das Hörfilmmanuskripte abnimmt. Außerdem unterrichtet sie Live-Untertitelung am ITAT in Graz und ist auch als Lehrende am ZTW in Wien tätig.

Silke GUTERMUTH

Silke Gutermuth ist wissenschaftliche Mitarbeiterin und Dozentin am Fachbereich für Translations-, Sprach- und Kulturwissenschaft in Germersheim der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Seit seiner Gründung 2016 ist

sie Mitglied des Translation and Cognition Center (TRA&CO) und dort verantwortlich für das Eyetracking-Labor. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Translationsprozessforschung und Barrierefreie Kommunikation mit Fokus auf Rezeption verständlichkeitsoptimierter Sprachvarietäten.

Marion GYMNICH
Marion Gymnich ist Professorin für Anglistische Literatur- und Kulturwissenschaft am Institut für Anglistik, Amerikanistik und Keltologie der Universität Bonn und seit 2019 Stellvertretende Sprecherin im von der DFG geförderten Exzellenzcluster „Beyond Slavery and Freedom: Asymmetrical Dependencies in Pre-Modern Societies“ in Bonn. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen die britische Literatur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Kinderliteratur, Fernsehwissenschaft, Erzähltheorie, Gattungstheorie und Dependency Studies.

Silvia HANSEN-SCHIRRA
Silvia Hansen-Schirra ist Professorin für Englische Sprach- und Übersetzungswissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz sowie Direktorin des TRA&CO Centers und Dekanin am Fachbereich für Translations-, Sprach- und Kulturwissenschaft in Germersheim. Sie ist Mitherausgeberin der Buchreihe „Easy – Plain – Accessible“ bei Frank & Timme und der Open Access-Buchreihe „Translation and Multilingual Natural Language Processing“ bei LangSci Press. Zu ihren Forschungsinteressen zählen die empirische Translationswissenschaft, Translationsprozessforschung, Fachkommunikation, Intralinguale Translation, Korpuslinguistik, Maschinelle Übersetzung, Multimediale Translation, Barrierefreie Kommunikation und Leichte Sprache.

Maija HIRVONEN
Maija Hirvonen hat eine Tenure-Track-Professur für Deutsche Sprache, Kultur und Translation an der Fakultät für Informationstechnologie und Kommunikationswissenschaften der Universität Tampere inne und ist Leiterin der Studienrichtung Deutsch. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Barrierefreiheit (insbesondere Audiodeskription), inter- und multimodale Translation, Interaktion zwischen Sehenden und Blinden, verteilte Kognition sowie spra-

chenbasierte KI. Sie ist Gründungsmitglied des internationalen Netzwerks für Inklusion und inklusive Kommunikation im Hochschulwesen (NIICTE) und Leiterin des Netzwerks für sprachwissenschaftliche Doktorandenprogramme in Finnland.

Sylvia JAKI

Sylvia Jaki ist Privatdozentin am Institut für Übersetzungswissenschaft und Fachkommunikation der Universität Hildesheim. Derzeit leitet sie dort den Masterstudiengang *Medientext und Medienübersetzung* und verwaltet temporär die Professur für Transmediale Übersetzung. Sie forscht überwiegend in den Bereichen der Audiovisuellen Translation, der Kommunikation in sozialen Medien und der Wissenschaftskommunikation – aus übersetzungswissenschaftlicher, medienlinguistischer, diskurslinguistischer, multimodaler und fachkommunikativer Perspektive.

Heike Elisabeth JÜNGST

Heike Elisabeth Jüngst ist Professorin für Fach- und Medienübersetzen an der Technischen Hochschule Würzburg-Schweinfurt. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Comics, audiovisuelle Übersetzung und Kindersachbücher. Heike Elisabeth Jüngst unterrichtet Methoden der audiovisuellen Übersetzung und Fachübersetzung und arbeitet als Filmdolmetscherin. Sie war Mitglied der FIT Task Force Audiovisuelle Übersetzung und ist Mitglied im Redaktionsrat der Fachzeitschrift *trans-kom*.

Klaus KAINDL

Klaus Kaindl ist Professor für Übersetzungswissenschaft am Zentrum für Translationswissenschaft der Universität Wien. Seine Forschungsschwerpunkte sind verschiedene Formen der multimodalen Übersetzung (Oper, Comics, Popularmusik), fiktionale Darstellungen von ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen, queere Übersetzungswissenschaft sowie personenbezogene Forschung (Auto-/Biographien von TranslatorInnen). Er ist gemeinsam mit Franz Pöchhacker Herausgeber der Buchreihe *Translationswissenschaft* im Narr-Verlag sowie Gründungsmitglied der *European Society of Translation Studies (EST)*.

Bettina KLUGE

Bettina Kluge ist Professorin für Angewandte Sprachwissenschaft (Schwerpunkt: Spanisch) am Institut für Übersetzungswissenschaft und Fachkommunikation der Universität Hildesheim. Ihre Forschungsschwerpunkte im Bereich der audiovisuellen Übersetzung sind die Übersetzung von Anredeformen, sprachliche Höflichkeit und fingierte Mündlichkeit sowie das Übersetzen in Nachrichtensendungen (insbesondere Voice-over-Übersetzung und Untertitelung). Sie ist Mitherausgeberin der Buchreihe Topics in Address Research (TAR) im John Benjamins-Verlag.

Claudia KOLOSZAR-KOO

Claudia Koloszar-Koo ist freiberufliche Übersetzerin und Dolmetscherin und Lehrbeauftragte am Zentrum für Translationswissenschaft der Universität Wien. Ihr Forschungsschwerpunkt ist die audiovisuelle Translation und hier insbesondere die Synchronisation, mit weiteren Forschungsinteressen im Bereich der neuen Technologien in der (audiovisuellen) Translation sowie der Translationsdidaktik. Claudia Koloszar-Koo unterrichtet literarisches und mediales Übersetzen mit Schwerpunkt Filmsynchronisation und ist in ihrer beruflichen Praxis auch im Bereich der audiovisuellen Übersetzung tätig.

Malgorzata KORYCINSKA-WEGNER

Małgorzata Korycińska-Wegner ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanische Philologie der Universität Posen. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die audiovisuelle Translation – insbesondere die Audiodeskription – sowie die Filmästhetik im Kontext der übersetzungsrelevanten Filminterpretation. Małgorzata Korycińska-Wegner ist Filmbeschreiberin. Sie realisiert Projekte, die auf der Zusammenarbeit zwischen dem akademischen Umfeld, Audiodeskriptoren, Blinden- und Sehbehindertenpädagogen sowie Filmemachern basieren.

Rotraut KRALL

Rotraut Krall ist Kunsthistorikerin und leitete bis 2022 die Abteilung der Kunstvermittlung im Kunsthistorischen Museum Wien. Ihr Spezialgebiet war die inklusive Kunstvermittlung für Menschen mit unterschiedlichen Beein-

trächtigungen, die sie seit 2010 aufbaute. Neben fachspezifischen Publikationen und Vortragstätigkeit im In- und Ausland leitete sie diverse inklusive Projekte. Außerdem war sie intensiv in der Erwachsenenbildung tätig und begleitete zahlreiche Studienreisen im In- und Ausland.

Lucia KRÄMER

Lucia Krämer ist Professorin für Anglistik/Cultural and Media Studies an der Universität Passau. In ihrer Forschung beschäftigt sie sich vorrangig mit Phänomenen der produktiven Rezeption. So hat sie neben Büchern zur fiktionalen Biographie in Roman, Drama und Film sowie zur Rezeption Bollywoods in Großbritannien z.B. vermehrt zu Literaturverfilmungen und vor allem zu Remakes publiziert. Ihre aktuellen Forschungsprojekte widmen sich den Adaptation Studies, Film-Remakes in der Hindi-Filmindustrie sowie jüngeren britischen Historienserien.

Alexander KÜNZLI

Alexander Künzli ist Professor für Übersetzungswissenschaft an der Fakultät für Übersetzen und Dolmetschen der Universität Genf und Leiter der Deutschen Abteilung. Seine Forschungsschwerpunkte sind die audiovisuelle Translation – insbesondere die Untertitelung – sowie die Qualitätssicherung von Übersetzungen. Alexander Künzli unterrichtet Forschungsmethodik, audiovisuelles Übersetzen und Textverständlichkeit, er organisiert Weiterbildungen im Bereich audiovisuelle Translation und ist Chefredaktor der translationswissenschaftlichen Fachzeitschrift *Parallèles*.

Alexander KURCH

Alexander Kurch ist Schriftdolmetscher, (Live)-Untertitler, Audiodeskripteur, Post-Editor von Sprachsynthese für künstliche Stimmen, unabhängiger Forscher, freiberuflicher Dozent, Coach und Prüfer für Audiovisuelle Translation. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Synergien von Barrierefreier Kommunikation in Kombination mit Sprachtechnologien, wie der Spracherkennung, der Maschinellen Übersetzung und der Sprachsynthese. Von besonderem Interesse sind hierbei die Implementierung dieser Technologien in die Arbeitsabläufe im Zuge barrierefreier audiovisueller Produktionen und deren Qualitätssicherung.

Silke NAGEL
Silke Nagel ist Diplom-Übersetzerin für Englisch und Spanisch und arbeitet seit 2005 als audiovisuelle Übersetzerin in den Bereichen Untertitelung, Übersetzung für Synchron und Audiodeskription. Sie ist Mitbegründerin des Untertitelforums sowie des AVÜ und war von 2016 bis 2022 im Vorstand des AVÜ aktiv.

Antonella NARDI
Antonella Nardi ist Professorin für deutsche Sprach- und Übersetzungswissenschaft an der Universität Macerata (Italien) im Studiengang für Sprachvermittlung, wo sie die deutsche Abteilung leitet. Ihre Forschungs- und Arbeitsschwerpunkte liegen in folgenden Bereichen: audiovisuelle Übersetzung, insbesondere die Untertitelung Deutsch–Italienisch und ihre pragmatischen Aspekte, linguistische Pragmatik, Fachübersetzung und ihre didaktische Umsetzung, akademisches Schreiben.

Ramona SCHRÖPF
Ramona Schröpf ist Lehrkraft für besondere Aufgaben am Fachbereich Wirtschaft der Fachhochschule Dortmund. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Audiovisuelle Translation – insbesondere Voice-over und Untertitelung – sowie die kontrastive Medienlinguistik. Sie ist Mitherausgeberin der Reihe *Studien zur Translation und Interkulturellen Kommunikation in der Romania* im Peter Lang Verlag.

Alina SECARĂ
Alina Secară ist Senior Scientist am Zentrum für Translationswissenschaft der Universität Wien, wo sie Praktiken der Barrierefreiheit und Übersetzungstechnologien mit Schwerpunkt auf kulturellem Umfeld untersucht. Sie unterrichtet Untertitelung und Multimedia-Lokalisierungsprozesse und -technologien. Sie ist von UK Stagetext akkreditierte Theaterübertitlerin und hat an mehreren übersetzungsbezogenen EU-geförderten Projekten wie DigiLing, eCoLoTrain und eCoLoMedia mitgewirkt.

Tinka STÖSSEL

Tinka Stössel ist Doktorandin in Übersetzungswissenschaft und wissenschaftliche Assistentin in der Deutschen Abteilung an der Fakultät für Übersetzen und Dolmetschen der Universität Genf. Ihr Forschungsschwerpunkt ist die audiovisuelle Übersetzung, insbesondere die Untertitelung. In ihrer Dissertation untersucht sie die Nachhaltigkeit der Produktionskette für Untertitel im Streaming-Bereich. Sie gibt Einführungen in Untertitelungssoftware und ist unterstützend bei Weiterbildungen im AVT-Bereich sowie als Redaktionsassistentin der translationswissenschaftlichen Fachzeitschrift *Parallèles* tätig.

Anke TARDEL

Anke Tardel ist Postdoktorandin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Fachbereich für Translations-, Sprach- und Kulturwissenschaft in Germersheim der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Seit seiner Gründung 2016 ist sie Mitglied des Translation and Cognition Centers (TRA&CO) und war von 2018–2021 Juniormitglied und -sprecherin der Gutenberg-Akademie für exzellente Nachwuchswissenschaftler*innen. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Translations- und Untertitelungsprozessforschung, Übersetzungstechnologien sowie Übersetzungsrevision und Post-Editing. Anke Tardel unterrichtet Forschungsmethodik und audiovisuelles Übersetzen und begleitet Eyetracking-Experimente im Labor. In ihrer kürzlich verteidigten Doktorarbeit hat sie sich mit der empirischen Untersuchung der Integration von Übersetzungstechnologien in Untertitelungsworkflows auseinandergesetzt.

Maria WÜNSCHE

Maria Wünsche, Dr. phil., forscht und lehrt im Bereich der Audiovisuellen Translation. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Translation im Theater, die inter- und intralinguale Untertitelung sowie die empirische Rezeptionsforschung. Sie promovierte zur Verständlichkeit von intralingualen Untertiteln im Kinderfernsehen. Weiterhin arbeitet sie als Übertitlerin und Projektkoordinatorin für verschiedene Theaterproduktionen und -festivals in Europa.

AUDIOVISUAL TRANSLATION STUDIES

Vol. 1 Maria Wünsche: Untertitel im Kinderfernsehen. Perspektiven aus Translationswissenschaft und Verständlichkeitsforschung. 412 Seiten. ISBN 978-3-7329-0823-3

Vol. 2 Alexander Künzli / Klaus Kaindl (Hg.): Handbuch Audiovisuelle Translation. Arbeitsmittel für Wissenschaft, Studium, Praxis. 432 Seiten. ISBN 978-3-7329-0981-0

Frank & Timme